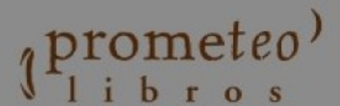
arte & estética

# KARL HEINZ BOHRER

# la crítica al romanticismo



KARL HEINZ BOHRER

# La crítica al romanticismo

## La sospecha de la filosofía contra la modernidad literaria

Traducción y prólogo: Verónica Galfione



Buenos Aires 2017

prometeo libros

# Índice

## Tercera parte
## La inversión estética de la crítica

# Presentación

Con el tardío desembarco de Karl Heinz Bohrer (Colonia, 1932), uno de los máximos referentes estéticos alemanes, la colección "Arte & Estética" salda finalmente una deuda que se había impuesto en su comienzo mismo, casi una década atrás. Ojalá esta publicación en la Argentina, cuya alegría queremos compartir orgullosamente con nuestros lectores de habla hispana, sea la inauguración de una larga serie de publicaciones del autor, y no un hito aislado en el camino. Y es que Bohrer, "el último esteta" (el epíteto es del crítico vienés Franz Schuh), ha llegado a ser, gracias a su fecunda y originalísima labor, una presencia infaltable en cualquier discusión más o menos seria sobre las artes en el mundo contemporáneo, y su conspicua ausencia en los catálogos editoriales fuera del ámbito germanoparlante no deja de ser un sugestivo enigma, en el mejor de los casos, si no un redondo e imperdonable descuido. Los motivos de esta paradójica presencia ausente de Bohrer han de ser múltiples (como también deben serlo los de las consagraciones de esas figuras que de pronto devienen estelares y ubicuas), pero es posible que el motivo mayor sea la idiosincrásica, singular incomodidad de su pensamiento. Escasamente traducido incluso al inglés o el francés, pese a su natural cosmopolita (ha residido en Londres y en París por décadas, supo dirigir la revista cultural alemana de mayor impacto internacional: *Merkur*, y ha dictado resonantes cursos en los Estados Unidos, entre otras cosas), nuestro autor no parece prestarse fácilmente a la difusión ni en virtud de su prosa ni de sus posturas, difíciles de asimilar a etiquetas y categorías confortables. ¿Premoderno y reaccionario, moderno y elitista, o sencillamente posmoderno y provocador? ¿Conservador, revolucionario, o esa confusa mezcla tan inconfundiblemente alemana: revolucionario-conservador? A lo largo de medio siglo, a medida que sus pronunciamientos se hacían oír y sus posicionamientos se hacían ver, se lo vilipendió y se lo alabó más de lo que se trató de comprenderlo, como se hace con una *rara avis;* no pocas veces lo atacaron progresistas y conservadores al unísono (sobre todo en asuntos reñidos con la política de la Alemania occidental). Y ahora, que es un "dinosaurio" con todas las de la ley, urge entender más que nunca su teoría estética, porque está basada en una antropología filosófica desafiante para la sociedad

contemporánea (donde todo puede ser arte, a fin de cuentas, o bien en el fondo quizás nada lo sea).

Lo cierto es que si hay un concepto con el que cifrar un pensamiento tan complejo como el de K. H. Bohrer, ese podría ser el de la autonomía del arte. ¿Constituyen el momento artístico (creación) y el momento estético (recepción) un cierto tipo de experiencia diferente de las demás experiencias humanas? El entendimiento o la moral, por ejemplo, ¿participan al mismo tiempo del goce que nos produce escribir o leer una pieza literaria? Más aún, ¿no son acaso las verdaderas obras de arte una clase de objetos investidos de un valor inherente, de una legalidad o regla propia (eso quiere decir literalmente "autonomía"), en el seno de un mundo donde todo está regido por los meros valores de uso y/o de cambio?[1] Acuciado por estas preguntas, que fueron las cuestiones fundacionales y fundamentales de la estética moderna desde su configuración como esfera de acción social durante la segunda mitad del siglo XVIII, el renano se lanzó en la posguerra a una doble tarea: por un lado, el intento de dar cuenta lo mejor posible del instante del goce estético, inefable por esencia y no necesariamente placentero en un sentido convencional; por otro lado, la revisión crítica de una tradición que había querido malentender –o desentender– el origen de la soberanía del hecho artístico moderno en tanto acontecimiento *sui generis*, hijo de la fantasía y ajeno a la praxis vital, una tradición en especial gravosa en suelo alemán.[2] Titánica labor, en la que no faltaron los predecibles fuegos cruzados con popes consolidados como Adorno y Heidegger, y en la que Bohrer se fue deslizando ante todo guiado por la exploración de un aspecto clave: el de la temporalidad, un eje de análisis que compartió con camaradas y colegas ya conocidos

[1] En otro lugar ha señalado Bohrer que en el romanticismo temprano, y más específicamente en Friedrich Schlegel, surgió el concepto de una utopía cifrada no ya en la recepción estética, sino en la obra de arte misma (v. su artículo "Utopie 'Kunstwerk'", en W. Voßkamp [ed.], *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Bd. 3, Frankfurt aM, Suhrkamp, 1985, p. 303-332). Vale la pena recordar esta datación al leer la *Crítica del romanticismo*.

[2] "Es cierto que el idealismo alemán ha dicho mucho sobre la autonomía de lo estético como diferencia respecto de lo ético, pero si la cosa se mira más de cerca, resulta que en esta dominante tradición intelectual la ética jamás quedó desligada de la estética. La definición de lo sublime y lo sentimental en Schiller, el concepto de una nueva mitología en Schelling, el criterio del espíritu en Hegel, y por último, el programa sistemático del idealismo alemán: estos hitos teóricos contienen todas las restricciones ya determinantes de lo estético en nombre de un regulador ético. En este discurso general del acoplamiento de ambas esferas, la poetología romántica en realidad ha pasado desapercibida hasta las construcciones teóricas de las décadas de 1970 y 1980" ("Ethik und Ästhetik", en: *Die Grenzen des Ästhetischen*, Munich, Hanser, 1998, p. 160).

para el lector en castellano, tales como Reinhart Koselleck, Manfred Frank y Hans Blumenberg (con quienes lo ligaban lazos generacionales y a menudo también epistemológicos e ideológicos). Así, ha llegado a concluir Bohrer, la "belleza" –o como queramos llamar a la singular emoción que nos produce el arte– es menos la stendhaliana *promesse de bonheur* que la realización plena de una sensación extra-ordinaria, un éxtasis que irrumpe y que –¡ay!– se agota en un instante, dejando tras de sí una leve estela de melancolía. Pasión que se consuma y se consume, quebrando el continuo temporal en el que vivimos o creemos vivir. Desde Hölderlin y Nietzsche, la figura de culto para dar cuenta de esto ha sido la de ese dios helenizado que era tan extraño para los propios griegos: Dionisos; predeciblemente, Bohrer ha dedicado libros y seminarios enteros al "dionisismo" en la literatura moderna.[3]

Precisamente porque en nuestro autor se trata de exaltar el carácter repentino, "dionisíaco" del momento estético a partir de una discusión de la asimilación normalizadora y domesticadora del arte que se habría consumado, según él, en el pensamiento germánico de los últimos dos siglos, el lector hará bien en estar atento a la periodización histórica con que se maneja la obra que aquí presentamos. De forma más o menos consensuada en la historia de la literatura, el autor distingue entre un romanticismo temprano (aproximadamente entre 1795 y 1805) y uno tardío (aproximadamente entre 1805 y 1830); de aquí los respectivos atributivos "tempranorromántico" o "romántico temprano" (*frühromantisch*) y "tardorromántico" o "romántico tardío" (*spätromantisch*). A la etapa anterior el autor puede aludir como al periodo del *Sturm und Drang* o del Clasicismo de Weimar (pero no como "pre-romanticismo"),[4] y basta decir que en general se trata del último tercio del siglo XVIII. En paralelo a todas estas etapas románticas se da la corriente filosófica conocida como "idealismo", por supuesto, reconociendo en Kant al prohombre y en Hegel al consumador. Y este es, pues, el lapso que Bohrer considera realmente fundacional: digamos, el que va del surgimiento del romanticismo de Jena hasta la muerte de Hegel, que *grosso modo* puede denominarse el "romanticismo".[5] Posteriormente, Bohrer pivotea –como también

[3] Cfr. ante todo su *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*, Berlín, Suhrkamp, 2015, así como nuestra reseña en *Revista de Filología Alemana* 24, Madrid, Universidad Complutense, 2016, p. 193-194.

[4] Al respecto puede consultarse nuestra edición de *Sturm und Drang* de F. M. Klinger (Buenos Aires, Prometeo, 2011), incluida en esta misma colección.

[5] En este contexto, cfr. su *Der romantische Brief* (Munich/Viena, Carl Hanser, 1987), libro que no se ocupa tanto de los autores románticos programáticos, aunque explora ciertos aspectos de la sensibilidad romántica a partir del género epistolar.

es tradicional hacerlo en la historiografía alemana– en torno a la revolución burguesa de marzo de 1848, valiéndose para ello de los períodos conocidos como "*Vormärz*" (literalmente, "pre-marzo") y "*Nachmärz*" ("post-marzo"). Por último, la "época del Imperio" (o a menudo, "época de la fundación del imperio" o simplemente "de los fundadores") es la que se da hacia 1870-1871, año en que se instituyó el segundo *Reich* alemán (que duraría hasta el fin de la Gran Guerra, en 1918). Es conveniente tener esta *timeline* en mente al transitar por las páginas que siguen, en principio redactadas para el público germanoparlante (la concentración en la tradición alemana le ha posibilitado una tremenda agudeza al autor, pero puede que también esto le haya quitado impacto internacional a su obra).

El último libro de Karl Heinz Bohrer hasta la fecha se titula, bella y significativamente, "Ahora: Historia de mi aventura con la fantasía" (*Jetzt: Geschichte meines Abenteuers mit der Phantasie*), aparecido a comienzos de 2017. Es difícil imaginar un título mejor para el más intransigente defensor de los derechos de la imaginación y de la ruptura que supone una auténtica y plena experiencia estética, ese raro instante surgido de una apariencia sensible, aun –o acaso especialmente– en el mundo actual, donde todo parece pasible de ser presentado de forma emocionante y "artística", empezando por la miseria real y la guerra continua.

Marcelo G. Burello

# Prólogo

*An einem heiteren Sommertag im Freien erschien mir einmal die Welt samt meinem Ich als eine zusammenhängende Masse von Empfindungen.*

Mach, 1886

La revisión histórico-sistemática de la critica filosófica del romanticismo que propone Karl Heinz Bohrer en este libro retoma el que ha sido desde finales de los años sesenta el eje principal de su trabajo,[1] esto es, la salvación de la apariencia estética. Según Bohrer, desde sus orígenes en Hegel, la crítica al romanticismo habría estado dirigida a socavar la concepción romántica de la fantasía en tanto condición de posibilidad de una defensa consecuente de la autonomía de la apariencia estética. Justamente en esto radicaria la relevancia y la actualidad de la reconstrucción de este tópico fundamental de la crítica literaria de los siglos XIX y XX: como lo demostraria la propia historía de la estética moderna, una defensa decidida de la apariencia estética solo podría asentarse sobre el reconocimiento de la soberanía absoluta de la fantasía y de la restitución de su importancia en el marco del discurso de la modernidad. La historia de la estética filosófica, sostiene Bohrer, es una hístoria del conflicto del saber moderno del arte como algo no idéntico "con las pretensiones universales de la filosofía. La estética se puede describir como historia de una autoliberación de la tutela teológico-metafisica y finalmente idealista e histórico-filosófica".[2] En este sentido, el trabajo de Bohrer abandona desde el comienzo toda pretensión de carácter objetivo para interpretar la historia de la estética moderna en términos de una independización con respecto a las pretensiones de la racionalidad científica.[3] De esta forma, la

[1] Bohrer, Karl Heinz, *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. Múnich, Carl Hanser, 1970.

[2] Bohrer, Karl Heinz, "Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit", en *Merkur*, 500, 1990, p. 851.

[3] La pretensión de objetividad en la reconstrucción histórica parece ser el presupuesto a partir del cual Helmut Schanze juzga negativamente el libro de Bohrer en la reseña aparecida en la revista *Athenäum*. Schanze, Helmut, "Über Karl Heinz Bohrer: Die Kritik der Romantik", en *Athenäum*, 1, 1991 pp. 257-259.

fantasía romántica deja de ser entendida como la parte irracional de la conciencia alemana o como una precondición para el surgimiento del fascismo, como sostiene Georg Lukács.[4] De manera temeraria, el romanticismo es definido, más bien, como quintaesencia de la modernidad: "El romanticismo es lo moderno".

Esta defensa de la autonomía de la apariencia estética busca desactivar dos tendencias dominantes. Por una parte, ataca a quienes pretenden reemplazar la apariencia estética por una nueva forma de praxis. Este objetivo es abordado en *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror* [*La fantasía amenazada o surrealismo y terror*], el primer libro de Bohrer, y retomado en *Die Grenzen des Ästhetischen* [*Los límites de lo estético*], de 1998.[5] Entre las posturas que son cuestionadas en este punto se encuentran la recepción del surrealismo que tuvo lugar en el marco de la revolución cultural de 1968, el pensamiento francés contemporáneo y las actuales políticas democratizadoras o popularizadoras del arte y la literatura. Al segundo gran peligro para una autonomización radical de la apariencia estética lo va a encontrar en la tendencia de la tradición filosófica alemana a subordinar la fantasía a los imperativos de la normatividad racional. Este es el punto en el cual se centra la *Crítica al romanticismo. La sospecha de la filosofía contra la modernidad literaria* (1989), como también *Der romantische Brief-Die Entstehung ästhetischer Subjektivität* [*La carta romántica. El surgimiento de la subjetividad estética*] (1987).[6]

Desde la perspectiva de Bohrer, la pretensión de superar las limitaciones de la dimensión simbólica por una nueva forma de praxis social se presenta como una respuesta natural frente a las tendencias filosóficas que habían dominado hasta el momento: ella seria la revancha del esteticismo frente al tradicional sometimiento de la dimensión estética a imperativos de orden moral y racional. Sin embargo, no por ello resulta menos criticable la desdiferenciación de lo estético que trae aparejada. Para Bohrer, lejos de hacer posible una praxis diferente, ella solo tendría como consecuencia la progresiva banalización del arte, esto es, su adecuación a determinaciones de orden extraestético, y la consecuente supresión

[4] Lukács, George, *El asalto a la razón*, trad. W. Roces. México, Grijalbo, 1989, p. 75 y *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*. Berlín, Aufbau, 1950, pp. 51s.

[5] Bohrer, Karl Heinz, *Die Grenzen des Ästhetischen*. Múnich, Carl Hanser, 1998.

[6] En este libro Bohrer busca rescatar el tipo de configuración subjetiva que, a contramano de las reglas racionales de la autoconservación, se desarrolla en las cartas y visiones de Clemens Brentano, Karoline von Günderode y Heinrich von Kleist. *Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, *Der romantische Brief*. Frankfurt, Suhrkamp, 1987, p. 14.

de su potencial subversivo frente a la normativa social. De hecho, el intento revolucionario de suprimir la diferencia estética habría derivado finalmente en el negocio europeo de las exposiciones y en la proliferación de programas destinados a popularizar el acceso al arte por medio de su "ofrecimiento en el gran envoltorio de la historia de cultura". Según sostiene Bohrer: "La estetización del mundo de la vida se halla completamente orientada en el sentido de una comprensión higienista del arte que hace que los elementos irracionales, provocativos sean absorbidos por el arte dentro de la sociedad moderna del progreso para poder integrarlos así de una manera más fácil en el programa racional: la esfera del arte se ha adaptado de una forma funcional y simétrica a la esfera del no-arte".[7]

La crítica a la neutralización del arte sería el momento adorniano del pensamiento de Bohrer. De hecho, por aquellos años, Theodor Adorno le habría enviado una carta al editor de *Frankfurter Allgemeine Zeitung* para preguntarle acerca del autor.[8] No obstante, esta crítica asumiría un carácter unilateral si no tuviésemos en cuenta el segundo frente de ataque del planteo de Bohrer, esto es, su condena de la tendencia filosófica a sujetar la apariencia estética al principio de la racionalidad. Como ya mencionamos, esta tendencia encontraria su objeto paradigmático en el romanticismo alemán, en la medida en que el énfasís romántico en el principio de la fantasía y de la subjetividad sería entendido como una amenaza para el sostenimiento del orden objetivo. En este sentido, la tradición filosófica no se habria limitado a juzgar en términos estéticos la renuncia a la determinación objetiva del contenido de la representación artística. Desde su punto de vista, además de producir objetos artísticos carentes de cualidades verdaderamente bellas, la concepción romántica del arte daría lugar a una peligrosa dialéctica que socavaría finalmente todo posible principio de carácter objetivo. La estetización de las artes, esto es, su independización con respecto a las poéticas y estéticas normativas, se traduciria así en una estetización de las demás esferas de la vida social, en virtud de la cual la normatividad que sería propia de estas últimas acabaría

[7] Bohrer, Karl Heinz, "Die Grenzen des Ästhetischen", en *Die Zeit*, 4 de septiembre, 2002. Disponible en: http://www.zeit.de/1992/37/die-grenzen-des-aesthetischen.

[8] "Ich habe einen romantischen Blick", en *Süddeutsche Zeitung*, 40, 2012. Disponible en: http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/38577/1. Bohrer es particularmente receptivo de la teoría adorniana del arte pero se aparta de Adorno en tanto filósofo. Desde su perspectiva, tras insistir en la necesidad de salvar lo no-idéntico, Adorno acabaría fundamentando la apariencia estética en términos histórico-filosóficos. En este punto Adorno, al igual que Martin Heidegger, no lograría salir del laberinto del idealismo alemán. *Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, "Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit", *op. cit.*, p. 861.

siendo sustituida por los confusos espejismos de una subjetividad absolutamente insustancial.[9]

Podría decirse que la crítica de la crítica filosófica del romanticismo, que Bohrer desarrolla en el libro que presentamos, procura desactivar una pretensión doblemente ilegítima de la filosofía. Desde el punto de vista del autor, la filosofía no solo ha intentado someter a la apariencia estética a imperativos de origen heterónomo.[10] Más allá de este hecho, ella desconoce el carácter intrínsecamente impuro de aquel principio que opera como criterio último de su condena de la fantasía, es decir, la propia normatividad racional. Aquí prima, sin duda, la herencia nietzscheana del pensamiento de Bohrer, su recepción de la aguda crítica a la racionalidad en tanto instrumento de la autoconservación del yo que se encuentra presente en la concepción estética del mundo que propone Nietzsche en el *Nacimiento de la tragedia*. Recogiendo el impulso subversivo de esta obra, *La crítica al romanticismo* de Bohrer arremete contra aquellos supuestos sobre los cuales descansaría la vida burguesa: la identidad personal, la continuidad temporal, la comunicación intersubjetiva y la realidad objetiva. Su defensa del romanticismo es una defensa de la autonomía estética frente a aquellas concepciones que pretenden ver en ella una instancia capaz de superar el carácter limitado de las experiencias subjetivas y de prefigurar, de esta forma, la imagen de un ordenamiento verdaderamente universal. En términos positivos, el romanticismo habria descubierto la absoluta autorreferencialidad de la apariencia estética y habría proclamado, de esta forma, el carácter radicalmente peculiar del arte "frente la identidad de todas las cosas".[11]

[9] Este tema es analizado con detenimiento tanto por Christoph Menke como por Juliane Rebentisch. *Cfr.* Menke, Christoph, *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt, Suhrkamp, 2013, pp. 87s. Rebentisch, Juliane, *Die Kunst der Freiheit*. Frankfurt, Suhrkamp, 2011, pp. 9s.

[10] Esta crítica es compartida con Rüdiger Bubner quien, en 1973, también pondría en cuestión la tendencia de las dos principales corrientes filosóficas de la época, esto es, la teoría crítica y la hermenéutica, a concebir la apariencia estética a partir de problemas de orden filosófico. Bubner, Rüdiger, "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik", en *Neue Hefte für Philosophie* 5, 1973, pp. 38-73.

[11] Bohrer, Karl Heinz, "Vernunft, Zeitlichkeit und Ästhetik. Aus Anlass von Jürgen Habermas. Der philosophische Diskurs der Moderne", en *Merkur*, 721, 2009, pp. 509-523, p. 513. En otros trabajos Bohrer procura describir más de cerca esta concepción de la apariencia estética "como algo que solo se muestra a sí mismo." En este contexto, el autor advierte la cercanía de su planteo con concepciones tales como la de Lyotard, quien piensa al arte como un acontecimiento, como una instancia que pone fuera de sí a las pretensiones normativas de la conciencia. Sin embargo, Bohrer termina rechazando la propuesta de Lyotard y radicalizando de este modo su apuesta por una concepción no metafísica de la

## I. El antirromanticismo filosófico

Si bien la crítica del subjetivismo estético es anticipada por Friedrich Schlegel en su reseña de 1796 acerca del *Woldemar* de Jacobi, su formulación modélica se encuentra en la critica de Hegel al concepto schlegeliano de ironía. Como bien señala Bohrer, los fundamentos de esta crítica son expuestos por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, mientras que su formulación específicamente estética puede hallarse tanto en las *Lecciones sobre estética* como en la reseña de los escritos póstumos de Solger. En la *Fenomenología*, Hegel se vale de la figura del alma bella a los fines de críticar la pérdida de realidad a la que daría lugar la escisión del sí mismo con respecto al en-sí. En las *Lecciones*, esta misma crítica es reformulada y desarrollada en el plano propiamente estético. Para Hegel, la ironía supondría la potenciación de una subjetividad absolutamente vacía que, además de ser incapaz de alcanzar una forma adecuada en el marco de la apariencia estética, acaba proyectando su lógica disolvente sobre el propio terreno de lo real. En este sentido, el reproche hegeliano de las *Lecciones* tendría como objeto la pérdida de realidad a la que daría lugar la ilegítima estetización romántica de la concepción filosófica de la subjetividad: "La ironía es esta conciencia de poder simplemente jugar con todo y de reinar incluso sobre lo noble y lo excelente y de permitírselo hacer. Lo positivo en esta ironía es la vanidad, la vanidad en todo lo que emprendo. Yo soy lo vano. La ironía es justamente la forma, la cima, que puede ser de una manera o de otra, la forma de la vacuidad".[12]

apariencia estética. Desde su punto de vista, contra la tendencia de Lyotard a remitir la apariencia estética a la necesidad de "desarmar" el pensamiento, es necesario insistir en la importancia de comprenderla en su carácter puramente fenoménico. Como sostiene Bohrer en diversas oportunidades, las pistas para semejante comprensión de la apariencia estética se encontrarían en la tradición retórica que va desde Pseudo Longino a Nietzsche, pasando por Burke. Contra la tendencia de la filosofía del arte a subsumir la apariencia estética a la verdad, dichos autores habrían enfatizado los aspectos performativos o retóricos de la misma. *Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, "Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit", *op. cit.*, p. 865.

[12] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Philosophie des Rechts Berlin 1819/1820*. Hamburg, Felix Meiner, 2000, p. 77. *Cfr.* Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt, Suhrkamp, Band 20, 1979, p. 415. Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke in zwanzig Bänden*. Frankfurt, Suhrkamp, Band 13, 1999, p. 211. Frithjof, R., "Die Romantiker in der Sicht Hegels, Hayms und Diltheys", en *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, ed. Pöggeler, O. y A. Gethmann-Siefert. Bonn, Bouvier, 1983, pp. 177s.

En este punto es conveniente realizar dos observaciones sobre la interpretación de Hegel que propone Bohrer. En primer lugar, el autor no insiste tanto en la dudosa legitimidad filológica de la interpretación hegeliana –cosa que ha sido enfatizada hasta el cansancio en los últimos tiempos–[13] como en el verdadero objeto de disputa que se hallaría escondido por detrás de ella. "Es evidente, sostiene Bohrer, que el ataque de Hegel contra la "ironía" como subjetividad carente de sustancia constituye una última restitución penalizadora del vínculo clásico entre ética y estética". De hecho, si Bohrer hace alguna alusión al error de la interpretación hegeliana de la ironía como encumbramiento de la subjetividad del artista, es a los fines de enfatizar la diferencia real que existe entre el pensamiento de los dos autores, esto es, su desacuerdo con respecto al estatuto de la apariencia estética. Desde su perspectiva, la critica de Hegel se hallaría orientada a cuestionar la liberación schlegeliana de la apariencia estética con respecto a toda referencia de orden metafísico. Lo que Hegel le reprocharía a Schlegel seria su incapacidad para pensar la apariencia estética como manifestación sensible de la idea, es decir, su tendencia a no tomar ningún "contenido como absoluto y en y para sí, sino como apariencia hecha a sí misma y destructible".[14] Dicho en términos positivos, con su concepción de la ironía, Schlegel habría proclamado la total autorreferencialidad de la apariencia estética y habría descubierto, de esta forma, uno de los rasgos fundamentales del arte moderno. "La mala interpretación hegeliana de la ironía de Schlegel, concluye Bohrer, no es ningún error superficial sino que tiene su origen en la diferencia

[13] Probablemente por detrás de la tendencia a enfatizar el error que cometería Hegel al interpretar la ironia en términos objetivistas, se encuentre la crítica de Benjamin a las lecturas subjetivistas del romanticismo. Para una crítica a la lectura de Hegel, *cfr*. Walzel, Oskar, "Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und Solger", en *Helicon*, 1, 1938, p. 50. Allemann, Beda, *Ironie und Dichtung*. Pfullingen, Neske, 1956, p. 97. Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, Max Niemeyer, 1960, p. 216. Frank, Manfred, *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt am Main. Suhrkamp, 1989, pp. 287-306. Behler, Ernst, *German Romantic Literary Theory*. Cambridge, Cambridge UP, 1993, p. 184. Beiser, Frederick, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge, Harvard UP, 2003, p. 106. Frischmann, Bärbel, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*. Paderborn, Schöningh, 2005. Götze, Martin, *Ironie und absolute Darstellung*. Paderborn, Schöningh, 2001. Immerwahr, Raymond, "The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony", en *Germanic Review* 26.3, 1951, p. 173. Bubner, Rüdiger, "Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie", en *Die Aktualität der Frühromantik,* ed. Behler/ Hörisch. Paderborn/München/Wien, Schöningh, 1987, pp. 88-89.

[14] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik I, op. cit.*, p. 95. Traducción al español: *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz. Madríd, Akal, 1989, p. 50.

fundamental entre dos tipos de discursos que se escinden durante esa época... la estética de contenido de Hegel no puede entender el arte y la literatura sino como ejecución de una idea preexistente, mientras que el descubrimiento schlegeliano del modo estético de la construcción artística encuentra una relación referencial completamente nueva entre el signo y lo designado".

Pero Bohrer no se limita a reconstruir de manera magistral la crítica hegeliana de la ironía sino que la conecta, además, con su condena del mal en tanto figura extrema de la fantasía romántica.[15] De hecho, si asumimos que la crítica a la ironía se halla orientada a cuestionar la independización de la apariencia estética con respecto a las determinaciones morales y racionales, no se trataria de dos posiciones independientes, como podria inferirse a partir de la tendencia de los intérpretes a hacer abstracción de la última de ellas. La incorporación del mal en el ámbito artístico se presentaría, más bien, como el punto culminante de la propia tendencia romántica hacia el total abandono de las determinaciones objetivas. De hecho, también en este caso, el cuestionamiento de Hegel al romanticismo toma como punto de referencia un principio de orden objetivo. Concretamente, a los fines de discutir la liberación romántica de la fantasía, Hegel se vale de un ideal estético clasicista que, bajo la figura de la armonía, somete la dimensión estética a imperativos de carácter moral. De acuerdo con Bohrer, sería justamente esta supremacía de lo ético sobre lo estético lo que pondría en evidencia la teoría hegeliana de la "oposición estéticamente permitida". De acuerdo con esta teoría, lo negativo, esto es, el mal, encontraría cabida en el plano de la representación artística, pero lo haria en tanto valor estético meramente relativo: lo negativo debería presentarse como un momento particular en el marco del proceso de realización de lo universalmente verdadero y no permanecer irreconciliado, como sucede en las obras de autores como Hoffmann o como Kleist.

La interpretación de la fantasía romántica que desarrolla Bohrer se encuentra orientada a discutir la tesis de Dieter Henrich acerca del carácter moderno de la concepción estética de Hegel.[16] De hecho, Bohrer se encarga de mostrar que, si bien Hegel desarrolla una "estética de aquello que ya no es más bello" y "libera el contenido" de la representación artística, lo hace bajo la condición de que las

[15] Tema ampliamente desarrollado en Bohrer, Karl Heinz, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. München-Wien, Carl Hanser, 1978.

[16] *Cfr.* Henrich, Dieter, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*. Frankfurt, Suhrkamp, 2003.

oposiciones y las contingencias sean integradas en un fin de carácter superior. En este sentido, el modelo de Hegel continuaria siendo la idea goetheana del *Bildungsroman*, en tanto que los extravíos y las contingencias solo podrían ser incorporados como momentos particulares del proceso autoformativo. Así entendida, la estética hegeliana se presentaria como una reacción moral frente al devenir poético del discurso, que habria tenido lugar en el marco de la modernidad estética. Ella habria discutido y disuelto en términos normativos las categorías propiamente estéticas que habían sido introducidas por el romanticismo alemán. Por ello mismo, no sería posible atribuirle a Hegel un lugar de privilegio en la historia de la estética moderna. Él habria retrasado y entorpecido, más bien, el desarrollo de la modernidad literaria en el proceso de formación alemana del siglo XIX y XX. "La critica de Hegel al romanticismo", sostiene Bohrer, "comienza a cumplir aquí la función que, desde entonces, volverá a asumir siempre la crítica literaria académica, es decir, asegurar el derecho normativo de una ética conveniente para la sociedad contra las diferentes formas del arte actual y sus tendencias subversivas para el carácter".

Según es posible inferir del planteo de Bohrer, la crítica de Hegel al romanticismo habría sido continuada en el siglo XIX y XX en dos sentidos diferentes. En primer lugar, existiria una línea de pensamiento que, pese a su posicionamiento crítico frente al romanticismo, habría advertido el potencial estético que se hallaba contenido en él. Esta línea incluye a autores tales como Heinrich Heine o como Carl Schmitt. Así, el cuestionamiento de Heine al carácter políticamente reaccionario del romanticismo, por ejemplo, no le habría impedido retomar su tendencia a llevar la fantasía más allá de todo posible control de carácter racional. En este sentido, Heine habría sido un auténtico heredero del romanticismo. De allí las contradicciones que atraviesan su recepción del mismo y que alcanzan su punto culminante, como muestra Bohrer, en la interpretación de la figura schlegeliana del historiador como un profeta retrospectivo. En efecto, Heine se apropia aquí del concepto hegeliano de "realidad" y, reformulándolo en términos de "presente", lo utiliza para criticar la presunta tendencia de Schlegel a refugiarse en el pasado. No obstante, Heine no solo malinterpreta la expresión de Schlegel, sino que, en su propia reformulación del concepto hegeliano de realidad, se vale de la misma interpretación de la temporalidad en términos de instantaneidad (*Plötzlichkeit)* que había desarrollado Schlegel en *Sobre el estudio de la poesía griega* y que posteriormente utilizaria para pensar la especificidad de la dimensión estética. En este sentido, Heine

realizaría una crítica ideológica del pensamiento de Schlegel, pero simultáneamente abandonaría la filosofía de la historia hegeliana para desarrollar una concepción no teleológica de la temporalidad.

También la interpretación de Schmitt asume un carácter ambivalente. Por un lado, Schmitt se vale del concepto hegeliano de realidad para cuestionar al romanticismo y para otorgarle un sustento metafísico a su propia teoría política del decisionismo. No obstante, define al romanticismo en función de tres rasgos que, invertidos en términos valorativos, serían determinantes para el desarrollo de una lectura moderna del mismo. Bohrer se refiere aquí, en primer lugar, a la desvinculación de la subjetividad romántica con respecto a toda base de carácter fundacionalista. En segundo lugar, hace mención al énfasis schmittiano en el espíritu revolucionario del romanticismo. En este punto, Schmitt se diferenciaría claramente de la tradición crítica liberal del romanticismo, la cual había visto en él un movimiento de corte contrarrevolucionario. Finalmente, Bohrer hace alusión a la famosa definición schmittiana de lo romántico en términos de ocasionalismo, esto es, de pérdida de todo posible contenido de realidad. Según Bohrer, la agudeza de la caracterización del romanticismo que propone Schmitt resulta particularmente visible si se tiene en cuenta que en los rasgos mencionados se encuentran contenidas las determinaciones estéticas decisivas del arte moderno de comienzos de siglo XX. En este sentido, Schmitt habría advertido algo que recién sería visto muchos años más tarde, esto es, "que la modernidad clásica se hallaba fuertemente dominada por formas, motivos y problemas de la decadencia y de un romanticismo redescubierto".

El segundo tipo de recepción de la crítica hegeliana al romanticismo se habría mantenido más cercano a la concepción de lo bello como mera reproducción estética de un paradigma ético y habría sido menos sensible, por ende, a las peculiaridades que asumía el discurso estético moderno. En este marco, Bohrer incluye a la izquierda hegeliana, a Ernst Th. Ruge y Th. Echtermeyer especialmente, pero también R. E. Prutz, "el historiador de la literatura más importante de los *Anuarios de Halle*", y a los historiadores decimonónicos de la literatura, tales como G. Gervinus, H. Hettner, J. Schmidt y R. Haym. Si bien Bohrer entiende que todos estos autores habrían contribuido por igual al ocultamiento de la fantasía romántica, se encuentra dispuesto a remitir el antiesteticismo de Ruge, Echtermeyer y Prutz a la transformación de la posición social y política del romanticismo que había tenido lugar en Alemania de mediados del siglo XIX. De alguna manera, la actitud de la izquierda hegeliana frente a la

fantasía romántica podría explicarse en función del papel que desempeñaron Friedrich Schlegel y Friedrich von Gentz en el gobierno de Metternisch y de la función ideológica que asumió el arte romántico en el marco del *Vor- und Nachmärz* alemán. Esta circunstancia se ve reflejada en el curioso hecho de que, a diferencia de Hegel, Ruge no haya rechazado la fantasía porque no sirviera en términos estéticos sino porque se presentaba como un elemento contrario a los principios éticos objetivos.

En el marco de la historia liberal de la literatura, el impacto de tales discusiones politicas habría tendido a diluirse. Allí habría primado, más bien, la pretensión de entender a la poesía como una parte de la historia general de los alemanes y de remitirla a las expectativas políticas de integración nacional. De esta forma, se colocaba a la literatura en un lugar marginal y se la sometia explícitamente a criteríos que encontraban su origen en el plano ético-político. Como resulta evidente, los presupuestos de la historia liberal de la literatura ponían al romanticismo en una posición particularmente incómoda a la hora de alcanzar algún tipo de legitimación, en la medida en que las obras románticas saboteaban las pretensiones de continuidad e identidad que hubieran hecho posible la articulación de una historia de carácter nacional. De hecho, incluso en aquellos casos en los cuales algunos momentos del romanticismo fueron integrados a la historia de la literatura alemana, dicho proceso tuvo lugar a costa del desconocimiento del potencial estético de aquel. Así sucede, por ejemplo, en la interpretación de los *Himnos a la Noche* de Novalis que ofrece Haym en su libro sobre la escuela romántica, en la medida en que estos son entendidos como expresión autobiográfica y no como mera experimentación con estados artificiales del yo. Según Bohrer, la fantasía romántica continuó siendo desconocida en Alemania hasta ya entrado el siglo xx, con la excepción de algunos pasajes de la obra de Wilhelm Dilthey, Ricarda Huch y Walter Benjamin. De hecho, el trasfondo sobre el cual se recorta la reconstrucción de la crítica al romanticismo que presenta Bohrer en este libro, se encuentra constituido por la germanística alemana contemporánea, en la cual se perpetuaría, según el autor, la tendencia del pensamiento alemán a sujetar la fantasía al principio de la racionalidad.

## II. Romanticismo temprano y romanticismo tardío

El análisis que propone Bohrer en este libro se circunscribe a las primeras décadas del siglo xx. No obstante, resulta evidente que su reconstrucción de la crítica al romanticismo posee referentes con-

temporáneos. Estos son el Grupo 47, en literatura, y en el plano de la germanistica, la obra de Werner Krauss, Robert Jauss, Peter Szondi, Manfred Frank o Peter Bürger.[17] Tanto en el caso de la literatura como en el de la germanística, Bohrer registra una continuidad con el idealismo alemán. De hecho, lejos de concebir a la literatura en términos propiamente estéticos, estos autores entenderían al arte "como función del interés filosófico en la verdad, la mitología como mitología de la razón, la belleza como lenguaje del absoluto, tal como es exigido en *El más antiguo sistema del idealismo alemán*".[18]

Para Bohrer, esta confusión entre el discurso literario y el discurso ético-político se expresaría de manera paradigmática en el proyecto de una recuperación del romanticismo temprano que desarrolla Werner Krauss desde los años sesenta.[19] Desde la perspectiva de Bohrer, esta rehabilitación, que habría tenido una importante repercusión en la recepción posterior del romanticismo, reproducía la misma desconfianza frente al fenómeno estético que había caracterizado a la historia decimonónica de la literatura. De esta forma, si esta relegaba al romanticismo por considerarlo políticamente reaccionario, la defensa kraussiana de autores como Schlegel o Novalis se fundaba en el descubrimiento de sus rasgos ilustrados. Al respecto Bohrer sostiene: "O bien buscan en los pensadores románticos particulares ideas ilustradas de carácter revolucionario o diferencian una línea progresiva prerromántica de una restauradora, tardío romántica".[20] Así, la salvación del romanticismo para la "llamada tradición progresista", que proponía Krauss, no solo habría pasado por alto el carácter estéticamente revolucionario de aquel sino que, en función de su contenido ideológico, habría eliminado, además, "los rasgos contradictorios del romanticismo alemán".[21]

La radicalidad del intento de Bohrer por reconocer al romanticismo en su carácter esencialmente contradictorio se ve reflejada sobre todo en su tendencia a enfatizar la importancia de las creaciones literarias del romanticismo tardío frente a las formas más conocidas –y aceptables en términos politicos– del romanticismo temprano. De

[17] *Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, *op. cit.*, p. 855.

[18] Ibid, p. 856.

[19] El proyecto de Krauss consistía en reconstruir los vínculos entre el romanticismo temprano y la Ilustración a los fines de salvar al romanticismo de las apropiaciones nacionalsocialistas. *Cfr.* Krauss, Werner, "Französische Aufklärung und deutsche Romantik", *Aufklärung III. Deutschland und Spanien*, ed. Martin Fontius. Berlín/Nueva York, Gruyter, 1996, p. 228.

[20] Bohrer, Karl Heinz, *Das absolute Präsens: Die Semantik ästhetischer Zeit*. Frankfurt, Suhrkamp, 1994, p. 9.

[21] Ibid, p. 8.

hecho, desde la perspectiva de Bohrer, los principales intelectuales del romanticismo temprano habrían reproducido numerosos elementos de la filosofía idealista y habría sido incapaces, por ello mismo, de asumir de manera radical la inmediatez de la fantasía poética. Esto último puede advertirse en la idea schlegeliana de una poesía universal-progresiva, en la medida en que esta asume la misma lógica de rebasamiento del instante subjetivo que se encontraba presente en las de perspectivas histórico-filosóficas de la época.[22] Desde el punto de vista de Bohrer, lo mismo habría sucedido en el planteo de Novalis, ya que este concebía a la muerte como un momento necesario en el proceso de constitución de un sujeto de carácter trascendental: "Para Novalis, sostiene Bohrer, la muerte, el suicidio es un acto filosófico y ciertamente en el sentido de aquel fortalecimiento ya citado del "yo trascendental". Lo que surge del proceso de aseguramiento reflexivo del yo, la vuelva al "en sí", la abstracción "del mundo externo", justamente esto es provisto por la muerte".[23]

Frente a estas ideas de cuño ilustrado, Bohrer prefiere la afición de autores como Achim von Arnim o Clemens Brentano por lo maravilloso, el horror y el inconsciente. De hecho, contra las perspectivas progresistas de la germanística contemporánea, Bohrer se vale de la *Lore Lay* de Brentano o de obras tales como *Isabella von Ägypte* [Isabella de Egipto] o *Die Majoratsherren* [Los señores mayorales], de Arnim, para reforzar, antes que para neutralizar, la desconfianza de la crítica tradicional frente al romanticismo tardío. En su opinión, las obras románticas efectivamente significarían una amenaza para las concepciones ilustradas de la subjetividad, ya que, por medio de la exaltación de la fantasía, sabotearían el principio de realidad y pondrían en cuestión las construcciones identitarías del yo. En este sentido, el momento revolucionario de la estética romántica iría de la mano de su carácter problemático a nivel político: a diferencia

[22] Bohrer, Karl Heinz, "Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie", en *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, ed. K. H. Bohrer. Suhrkamp, Frankfurt, 1989, p. 70. En otro contexto Bohrer recupera las reflexiones de Schlegel acerca de la ironía. Para Bohrer, la ironía remitiría a la imposibilidad de toda posible reconciliación con el mundo. En este sentido la ironía "surge de la reflexión de un deseo de lo no-presente, de un sentimiento... de un disenso entre el mundo percibido y un sentido que se encontraría encerrado en él" (Bohrer, Karl Heinz, "Sprachen der Ironie-Sprachen des Ernstes. Das Problem", en *Sprachen der Ironie-Sprachen des Ernstes*, ed. K. H. Bohrer. Frankfurt, Suhrkamp, 2000, p. 31). En todo caso, la interpretación del concepto schlegeliano de ironía que realiza Bohrer se opondría a la "recepción científica" contemporánea de la obra de Schlegel, que concebiría a la ironía como un teorema filosófico. Contra esta línea de lectura, Bohrer busca recoger el momento poético-retórico de la ironía. Ibid, p. 13.

[23] Bohrer, Karl Heinz, *Die romantische Brief*, *op. cit.*, pp. 133-4.

de las obras clasicistas, que serían fácilmente instrumentalizables en virtud de un proyecto ético-político de carácter progresista, la discontinuidad de la literatura romántica pondría en entredicho la idea de un perfeccionamiento político de la realidad. Para Bohrer, la incapacidad de la germanística contemporánea para advertir que las raíces de la conciencia estética se encuentran en el romanticismo tardío, y no en los teóricos más progresistas del romanticismo temprano (Bohrer, 1989a: 7, Bohrer, 1994: 8s), ponen en evidencia la propia dependencia de las perspectivas actuales con respecto a la concepción burguesa de la modernidad. De hecho, pese a haberse opuesto intensamente a la primacía de la razón instrumental, las ciencias humanísticas alemanas reproducirían en este punto la sujeción al principio de realidad que sería propia de las interpretaciones cientificistas del mundo. En este contexto, solo "la subjetividad estética constituiría una alternativa frente al conformismo del subjetivismo burgués con respecto al principio de realidad".[24]

## III. La salvación del romanticismo: Walter Benjamin y el surrealismo francés

Desde la perspectiva de Bohrer, la verdadera recuperación estética del romanticismo recién se produjo en el marco del surgimiento de las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX y estuvo a cargo de Walter Benjamin y del surrealismo francés. No obstante, este descubrimiento de la literatura romántica tuvo como precedente, según Bohrer, el cambio de perspectiva al que dieron lugar autores decimonónicos tales como Kierkegaard, Baudelaire y Nietzsche. El primero de ellos resulta significativo para Bohrer por su capacidad para reconocer la nueva forma de percepción que se introducía con el imperativo romántico de la estetización de la vida cotidiana. De hecho, aun cuando Kierkegaard finalmente hubiese asumido una posición negativa frente la experimentación romántica del yo, logró describirla de una manera admirable por medio de la referencia a la producción artificial de "estados de ensoñación" o su insistencia en la "arbitrariedad poética" y en "lo inverosímil".

Un acercamiento aún más fino a la literatura romántica puede encontrarse, según Bohrer, en el ensayo baudelairiano acerca del romanticismo y en su conocida caracterización de Delacroix. En el primer texto, Baudelaire se aparta claramente de las definiciones ortodoxas que ligaban el romanticismo a determinadas temáticas o lo comprendían como un fenómeno de orden epocal. Para él, el término

[24] Ibid, p. 14.

romanticismo designa, más bien, una nueva forma de conciencia. En esta nueva forma de conciencia coinciden, para Bohrer, tres rasgos fundamentales que, reelaborados, volverían a aparecer en Nietzsche y en la estética surrealista: la preferencia por el mal, en tanto punto límite de la fantasía, la "desconexión de la referencia universal que era propia del concepto clásico de símbolo"[25] y la puesta en cuestión de los límites sociales existentes. Baudelaire habría introducido estas ideas por medio de su reformulación antiidealista de conceptos tales como el "mal", el "infinito", lo "sublime" o la "vaguedad".

En el caso de Nietzsche, será la concepción dionisíaca del mundo la que servirá de marco para la discusión de los tres elementos mencionados, esto es, de la autonomía del placer estético con respecto a la moral, la autorreferencialidad de la apariencia estética y el imperativo de un traspaso de los límites establecidos. Justamente a este abandono de todo tipo convicciones, que caracterizaría a la conciencia estética, haría referencia aquel conocido pasaje del *Nacimiento de la tragedia* en el cual Nietzsche nos habla del "enorme espanto que se apodera del ser humano cuando a este le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción".[26] No obstante, Bohrer no analiza con detenimiento en este libro los aspectos generales de la estética nietzscheana,[27] sino que procura demostrar que, pese a su crítica explícita, Nietzsche habría descubierto en el romanticismo un poderoso aliado contra el espíritu positivista e historicista de la época. Dicho en pocas palabras, lo propiamente romántico de Nietzsche seria su capacidad para convertir "la conciencia estética... en un arma estratégica para la superación de lo existente, es decir, la realidad y el concepto".

Como ya mencionamos, el antirrealismo y el antipositivismo de Kierkegaard, Baudelaire y Nietzsche constituiría, para Bohrer, la precondición de la recepción auténticamente moderna del romanticismo que realizaron en el siglo XX Walter Benjamin y el surrealismo francés. Desde la perspectiva de Bohrer, la lectura del romanticismo que hace Benjamin en su tesis de doctorado constituye una excepción en el marco de la germanística alemana tradicional. En este punto, Bohrer recupera especialmente la defensa benjaminiana del

[25] Bohrer, Karl Heinz, "Die Ästhetik am Ausgang ihrer Unmündigkeit", *op. cit.*, p. 856.

[26] Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2000, p. 45.

[27] Esta tarea es asumida por Bohrer en Bohrer, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt, Suhrkamp, 1981, pp. 122s.

concepto de reflexión y de ironía. Desde su punto de vista, Benjamin se habría servido de estas nociones a los fines de desarrollar una concepción de la crítica de arte que dejara de lado las tendencias subjetivistas de la época. En este sentido, Bohrer rechazaría de plano toda posible vinculación de la tesis de Benjamin con aquellas perspectivas contemporáneas que postulan el carácter abierto de la obra de arte y que le otorgan un rol fundamental a la figura del espectador. Desde su punto de vista, el gran mérito de *El concepto de crítica de arte del romanticismo alemán* habría sido remitir la crítica a la propia obra de arte y afirmar, de esta forma, una concepción radical de la autonomía de la producción artística. "Benjamin vincula esta interpretación 'objetivista' del concepto de crítica del romanticismo temprano con un ataque a aquellos autores modernos que siguen la mera 'subjetividad'. Él acentúa la exigencia de descubrir lo 'poético de la obra'. De aquí se sigue que solo las obras objetivamente relevantes son susceptibles de ser expuestas a la crítica, la cual excluye, por su parte, la subjetividad del crítico".

No obstante, tampoco Benjamin habría llegado a comprender de una manera acabada la literatura romántica. Su énfasis en la reflexividad y en la ironía le habría impedido advertir el papel determinante que desempeñaba la fantasía en la concepción romántica del arte. Para dar cuenta de esta última, Bohrer se ve obligado a abandonar el territorio alemán y a recurrir a la concepción poética del surrealismo francés. En este contexto, cobra nuevamente relevancia la preferencia de Bohrer por el romanticismo tardío. Efectivamente, una de las caracteristicas principales de la salvación alemana del romanticismo habría sido su concentración en el romanticismo temprano.[28] Para Apollinaire, Breton y Aragon,[29] en cambio, lo determinante no sería la sobriedad del romanticismo temprano sino más bien la posibilidad que ofrecían autores como Arnim o como Brentano de dar un salto más allá de la vida cotidiana, un salto hacia el terreno lo inesperado. Desde la perspectiva de Bohrer, justamente en la recepción de estos autores se encontraría el origen del concepto de lo "maravilloso cotidiano" que desarrolla Aragon en *El campesino de París*. Este concepto sería

[28] Esto sucede incluso en autores como Ricarda Huch o Walter Benjamin. La primera critica las oposiciones carentes de resolución que caracterizarían a las obras más importantes del romanticismo tardío. El segundo proyecta sobre el Schlegel tardío la misma concepción de la reflexividad que solo sería propia del joven Schlegel.

[29] Bohrer incluye en la lista de autores surrealistas a Julio Cortázar. Esta referencia, que ha devenido quizás un poco inactual, probablemente se explica en función de la pretensión de Bohrer de diferenciarse del grupo de intelectuales reunido en torno a *Tel Quel*, el cual se caracterizaba por su particular fascinación por Borges.

el resultado de la purificación surrealista de la fantasía romántica, de su liberación con respecto a los resabios metafísicos que aún se encontraban presentes en la literatura romántica y de su interpretación en términos de pura experiencia de la intensidad. En este sentido, los escritores surrealistas no se presentarían como meros epígonos del romanticismo. Como lo pondría en evidencia tanto la experiencia con la ciudad de París, que describe Aragon en el *Paisano de París*, como la relación experimental con una mujer, en la que ahonda *Nadja*, la novela autobiográfica de Breton, el surrealismo habría logrado conciliar la irrupción de momentos de éxtasis y de la iluminación con la radicalización de la autorreferencialidad de la apariencia estética.[30]

La tensión que se halla contenida en la noción surrealista de "maravilloso cotidiano", y que sería característica de toda la literatura moderna, se ve reflejada en la propia definición del arte en términos de una "epifanía sin significado unívoco"[31] que propone Bohrer. De esta forma, se enfatiza la necesidad de conservar el antiguo sentido teológico de la aparición repentina de una alteridad, pero se desconecta la apariencia estética de toda referencia de orden trascendente. Lo que se encontraría por detrás de la intensidad de la dimensión estética sería, para Bohrer, el carácter enigmático del propio lenguaje literario. Este disolvería la univocidad de la referencia y haría posible, de este modo, una interrupción de la experiencia normal de la temporalidad. En este sentido, la intensidad de la dimensión estética debería ser identificada con la fijación del lenguaje metafórico a la instancia del significante y ser entendida, por ello mismo, en términos retórico-efectuales. Refiriéndose a *Momentos vividos* de Virginia Woolf, el autor hace referencia a "aquellos instantes infrecuentes que se destacan de flujo convencional de instantes". Desde su perspectiva, la experiencia inusitada de felicidad que haría posible la dimensión estética se explicaría en virtud del "aislamiento de los mismos con respecto al *continuum* de perspectivas ligadas al pasado y al futuro".[32] Ya que, en virtud de su propio carácter repentino, la dimensión estética desactiva los modelos de pensamiento establecidos y propicia una experiencia sensorial particularmente intensa. "Se trata, sostiene Bohrer, de una aprehensión inmediata de la realidad, de su pura presencia".[33]

[30] Pese a esto, algunos años antes, Bohrer había hablado de "la tergiversación surrealista de la retórica del romanticismo temprano de lo maravilloso en la del azar y la iluminación", Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur*, p. 107.

[31] Bohrer, Karl Heinz, "Das Ethische am Ästhetischen", en *Merkur*, 620, 2000, p. 1158.

[32] Bohrer, Karl Heinz, *Das absolute Präsens*, *op. cit.*, p. 162.

[33] Ibid, p. 163. Si bien no podemos detenernos en este punto, sería necesario advertir que esta aprehensión inmediata de la realidad no es interpretada

## IV. Subjetividad y subversión de la razón

Tanto la lectura que hace Bohrer de Benjamin como su interpretación del surrealismo francés resultan dependientes del redescubrimiento de estos autores que tuvo lugar en el marco de las protestas del 68 y del surgimiento del nuevo pensamiento francés. Bohrer deja esto en claro y lo hace, es de suponer, a los fines de enfatizar sus diferencias tanto con la revolución cultural de los años sesenta como con el neoestructuralismo francés.[34] La postura de Bohrer resulta subsidiaria de la abolición de la realidad que consumaron estas dos tendencias en el plano práctico y en terreno teórico, respectivamente. No obstante, el autor rechaza la pretensión de la revolución cultural de abolir la diferencia estética y se opone radicaimente a las tesis antisubjetivistas de la filosofía francesa contemporánea. En el primer caso, Bohrer acepta el gesto revolucionario, pero rechaza, como ya mencionamos, la banalización del arte a la que daría lugar la desdiferenciación de la dimensión estética. En el segundo caso, asume la crítica a la concepción racionalista de la subjetividad, pero no se encuentra dispuesto a admitir la abolición de toda posible instancia de orden subjetivo. Desde su perspectiva, esto último solo podría conducir a la objetivación del "sujeto en una naturaleza

por Bohrer en términos objetivistas. De lo que se trataría más bien seria de la representación de un instante cuyo contexto ha sido arrasado y cuyo sentido ha devenido absolutamente indescifrable, esto es, de una subjetivación extrema de la experiencia perceptiva, de un regreso a lo fenoménico puro. Como lo sugiere Bohrer en relación con Ernst Jürger, la absoluta puntualidad del instante diluye la figura del objeto que ha desatado la percepción (*Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, *Plötzlichkeit, op. cit.*, p. 55). Por ello mismo, seria posible decir que la intensidad de la experiencia estética resulta dependiente de la vaguedad que genera la ruptura de la continuidad de la conciencia temporal. En efecto, en su absoluta indeterminación, la experiencia estética apela al sentido de la posibilidad del lector y lo invita a desarrollar un trabajo extra de la fantasía (*Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, *Der Lauf des Freitags. Die lädierte Utopie und die Dichter. Eine Analyse*. Múnich, Hanser, 1973, p. 187).

[34] Bohrer utiliza aquí el término "neoestructuralismo" para designar aquellas corrientes de la filosofía francesa contemporánea que habitualmente son denominadas "postestructuralistas". Como es sabido, el término "neoestructuralismo" fue introducido en la filosofía alemana contemporánea por Manfred Frank. Por medio de él, Frank procuraba dar cuenta de la relación de relativa continuidad que se establecía entre la perspectiva de autores tales como Lacan, Foucault, Deleuze y Derrida, por una parte, y el estructuralismo de Saussure o Levi-Strauss, por la otra. Para Frank, aquellos habrian radicalizado la critica a la subjetividad que subyacía al concepto saussuriano y levi-straussiano de estructura. *Cfr.* Frank, Manfred, *¿Qué es el neoestructuralismo?*, trad. Marcos Romano Hassán. México, FCE, 2011.

arcaica reconstruida"[35] y a la neutralización de aquella protesta de lo particular frente a lo general que se habría encontrado contenida en los orígenes de la propia crítica neoestructuralista a la filosofía racionalista occidental.

En este punto, Bohrer se hace cargo de la particular inclinación de la filosofía alemana por el concepto de subjetividad y procura reformular, antes que rechazar, la interpretación moderna del sujeto. Como sucede en el caso de otras perspectivas de la filosofía alemana contemporánea,[36] la reformulación de la noción de subjetividad que propone Bohrer se encuentra ligada a la enfatización del ámbito estético.[37] Desde su perspectiva, en el distanciamiento frente al orden objetivo, que tiene lugar en el ámbito estético, encontraríamos un tipo de subjetividad que se aparta del modelo soberano y autoconsciente que defienden las concepciones racionalistas de la libertad. No obstante, la concepción de la subjetividad estética que propone Bohrer difiere de la tendencia de algunos autores alemanes, tales como Cassirer o como Manfred Frank, a proyectar sobre el ámbito estético la posibilidad de recuperar una concepción integral de la subjetivi-

[35] Bohrer, Karl Heinz, *Über Politik und Ästhetik*. Múnich, Hanser, 1988, p. 216. Bohrer dirige esta misma crítica tanto a las perspectivas políticas de los años setenta, que colocaban en el lugar de la subjetividad de la solidaridad de clases, como al anhelo contemporáneo por una nueva mitología. Contra el antisubjetivismo de esta última, que probablemente ve reflejada en el cine de Werner Herzog (*Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, "Die ausverkauften Ideen. New Culture, Old Culture, Popular Culture", en *Merkur,* 365, 1978, pp. 961s), Bohrer remarca el carácter subjetivo de la propuesta romántica de una nueva mitología. "No hay ninguna posibilidad de disolver el énfasis en la prioridad del sujeto sino renunciar de esta forma a toda forma de conciencia subjetiva. Dicho de otra manera: solo el paso no discursivo o dado en el sentido de un opción sectaria, solo el salto infundado, nos permite alejarnos del apoyo semántico de nuestra interpretación del pensamiento y colocar como punto de partida otra cosa que nuestra conciencia". Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, p. 107s.

[36] Ejemplos clásicos en este sentido son los de Ernst Cassirer y Alfred Bauemler (*Cfr.* Cassirer, Ernst, *La filosofía de la Ilustración,* trad. E. Imaz. México, FCE, 1981, pp. 384-387; Bauemler, Alfred, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Darmstadt, WBG, 1975, pp. 3-5. Variaciones actuales sobre el tema pueden encontrarse en Manfred Frank, Dieter Henrich y, en un sentido diferente, también en Christoph Menke (*Cfr.* Frank, Manfred, "Was heißt frühromantische Philosophie?", en *Athenäum* 19, 2009, pp. 15-43; Henrich, Dieter, *Fixpukte, op. cit.*, p. 294; Menke, Christoph, *Estética y negatividad,* trad. P. Storandt Diller, Buenos Aires, FCE, 2011, p. 274).

[37] En este punto, la desdiferenciación estética tendería a coincidir, para Bohrer, con la condena extrema del sujeto, que seria propia del neoestructuralismo francés. De hecho, la negación de la diferencia estética anularía el único espacio en la cual la incertidumbre con respecto a los acontecimientos objetivos puede asumir un carácter trascendental.

dad.[38] Para Bohrer, la subjetividad estética se caracterizaría, más bien, por su capacidad para aferrarse al momento repentino de la percepción. Lejos de presentarse como una fuente alternativa de sentido frente al avance del orden racional, la subjetividad estética se definiría, según Bohrer, en términos exclusivamente negativos, esto es, a partir de la pérdida de la identidad normal y de la renuncia a la previsibilidad, a la comunicación y a la relación con los otros. En última instancia, la subjetividad estética coincidiría con la mera disolución de la subjetividad en estados de ánimo repentinos. Ella percibiría la tensión que existe entre el aislamiento temporal de la vivencia y las tendencias estabilizadoras del discurso racional y privilegiaría la intensidad de la experiencia del presente por sobre la posibilidad de una perspectiva de larga duración. Lo propio de la subjetividad estética sería el descubrimiento de que "la vida diseñada originariamente en función de objetivos se desintegra al final en la mera suma de momentos que varían con rapidez y que incluso en el recuerdo no pueden ser comprendidos por medio de la categoria de continuidad".[39]

En este sentido, la rehabilitación del romanticismo alemán que realiza Bohrer se encontraría orientada a contraponer una concepción poética de la modernidad a las interpretaciones racionalistas y teleológicas de la misma. Desde el punto de vista de este autor, solo ella se encontraría en condiciones de resguardar los derechos de la subjetividad frente a la crisis de aquellas instancias que, tradicionalmente, habían contribuido a atenuar el problema de la finitud. De hecho, la única respuesta que ofrecerían las concepciones racionalistas ante la disolución de todos los fundamentos sería la integración históríco-filosófica de la subjetividad enajenada en un desarrollo general, esto es, la negación de su carácter subjetivo. La literatura moderna, en cambio, haría posible una forma de experiencia que se caracterizaría por interrumpir el tiempo secular y por hacer estallar, de esta forma, esa cadena de instantes homogéneos y vacíos, cuyo desenlace ya no puede ser mitigado ni por dios ni por la razón. Contra toda perspectiva de carácter utópico, la literatura

[38] *Cfr.* Cassirer, Ernst, *La filosofía de la Ilustración, op. cit.*, pp. 384-387 y Frank, Manfred, "Was heißt frühromantische Philosophie?", *op. cit.*, pp. 15-43.

[39] Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, p. 179. El escepticismo del yo, fijado en las categorías de vivencia y percepción repentinas (*augenblicklichen*), encontrará su desarrollo filosófico en la filosofía de la conciencia de Mach y de Brentano. En sus escritos posteriores, Bohrer se referirá a este fenómeno en términos de *Plötztlichkeit* y lo desvinculará de toda posible experiencia histórica de carácter particular para convertirlo en un rasgo constitutivo de la propia dimensión estética (*Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, *Plötzlichkeit, op. cit.*, pp. 202s).

moderna haría posible, de esta forma, un momento de felicidad realizada.[40] Como ya sostenía Bohrer en su *Ästhetik des Schreckens*, "el instante coincide siempre con la vivencia de la felicidad. Los momentos eróticos de Proust, Joyce o Musil son... ataques de un sentimiento extremos de felicidad".[41]

No obstante, en la medida en que la intensidad de la dimensión estética se halla vinculada a la experiencia de la radical discontinuidad del tiempo, ella no seria disociable del estado del duelo, es decir, de la conciencia acerca del carácter irremediablemente efímero de dicho estado de felicidad.[42] "Todo llega al final antes de comenzar",[43] afirma Bohrer en este sentido, para asegurar que "la felicidad porta en sí misma su final".[44] Pero, justo por ello, la reducción estética de la utopía, que supone la concepción romántica de la subjetividad, sería el único aspecto del proyecto moderno que, desde la perspectiva de Bohrer, resulta verdaderamente rescatable. Al asumir el núcleo utópico de las concepciones histórico-filosóficas, pero desvinculándolo de toda perspectiva de futuro, la subjetividad estética evadiría la postergación del placer que se presupondría en el modelo teleológico. Ella no vería colmados sus deseos de felicidad pero, al rechazar la posibilidad de pensar la realidad objetiva como una realidad utópicamente modificable, se opondría al apaciguamiento histórico-filosófico de los mismos. Dicho en otros términos, la subjetividad estética seria capaz de enfrentar la contingencia sin verse obligada a hipotecar en el futuro sus profundas ansias de felicidad.

## V. El déficit estético de la política alemana

Según el diagnóstico de Bohrer, la negación del romanticismo, que habría llevado a la tradición alemana a neutralizar la especificidad de la literatura, encontraría su causa más cercana en el carácter pequeñoburgués de la estructura académica alemana. Este fenó-

[40] Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, p. 228.

[41] Bohrer, Karl Heinz, *Die Ästhetik des Schreckens*, *op. cit.*, p. 216.

[42] De esta manera sería posible vincular el instante enfático al instante negativo, estos es, dos tipos de instantes que, por momentos, Bohrer tiende a presentar como dos formas alternativas de lo repentino. De hecho, la idea de negatividad se halla asociada a la conciencia temporal del luto. Con respecto al instante negativo se puede consultar la formulación que realiza el autor en *Ästhetische Negativität*. Múnich, Hanser, 2002, p. 4.

[43] Bohrer, Karl Heinz, "Möglichkeiten einer nihilistischen Ethik (1)", en *Merkur* 774, 1997, p. 3.

[44] Bohrer, Karl Heinz, "Poetischer Nihilismus und Philosophie Möglichkeiten einer nihilistischen Ethik (II)", en *Merkur*, 578, 1997, pp. 406-421.

meno, que se vería reflejado en el conformismo de los intelectuales alemanes – en su "resentimiento contra el estilo en todos los sentidos, sea a nivel artístico, moral o político"–,[45] se presentaria, a su vez, como una consecuencia de lo que el autor llama el "provincianismo alemán",[46] mientras que este último rasgo remitiría, finalmente, a la manera defectuosa y unilateral en que Alemania habría llevado adelante el proceso de reelaboración de su pasado reciente. Para Bohrer, habría sido la tendencia alemana a absolutizar la experiencia del nacionalsocialismo la que le habría impedido reconocerse a sí misma como una nación y la que la habría llevado a promover el "federalismo alemán", en tanto mecanismo capaz de desactivar las pretensiones imperialistas que se hallaban asociadas con el nacionalsocialismo.[47] En el marco de la monotonía que imponía la vida académica provinciana y a la luz de la apropiación fascista del romanticismo, la modernidad habria sido definida en términos ilustrados y la literatura, lejos de atribuirle a la crueldad "una cualidad autónoma", habría tenido que orientarse a compensar las secuelas del mal realmente acontecido.[48]

[45] Bohrer, Karl Heinz, "Die Ästhetik des Staates", en *Merkur*, 423, 1984, p. 20.

[46] Bohrer desarrolla este concepto en el marco de una sátira despiadada de la política y la cultura de Bonn que aparece en una serie de artículos que se publican entre 1984 y 1985 en el *Merkur*. *Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, pp. 31-54. En la crítica de Bohrer a la política alemana contemporánea se puede percibir la influencia del trabajo de Sennet acerca del declive del hombre público. De hecho, Bohrer no solo hace referencia a la autenticidad como causa de la caída de las formas simbólicas (*Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, pp. 58; Sennett, Richard, *El declive del hombre público*, trad. Gerardo Di Masso. Barcelona, Anagrama, 2011, p. 16), sino que, al igual que Sennett, enfatiza la importancia de la gran ciudad, de la dimensión urbana, para la construcción de una esfera pública moderna (*Cfr.* Ibid, pp. 63; Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, p. 79).

[47] Bohrer se enfrentó con Habermas por este motivo durante las discusiones en torno a la unificación alemana. Desde el punto de vista de Bohrer, tanto la reticencia de Habermas frente a la unificación como su concepto de patriotismo constitucional presuponían la absolutización del nacionalsocialismo como hecho insuperable de la historia alemana. *Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, "Warum wir keine Nation sind und warum wir keine werden müsse", en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13 de enero, 1990; Habermas, Jürgen, "Conciencia histórica e identidad postradicional" e "Identidad nacional e identidad postnacional", en *Identidades Nacionales y Postnacionales*, Madrid, Tecnos, 1989; "Patriotismo de la constitución en general y en particular", en *La Necesidad de Revisión de la Izquierda*. Madrid, Tecnos, 1996.

[48] Para Bohrer, esta tendencia se ve reflejada tanto en el rechazo de la literatura romántica como en la tendencia característica de los autores alemanes contemporáneos, desde Alexander Kluge hasta Helmut Heissenbüttel. Desde su perspectiva, en ambos casos se cometería el mismo error conceptual que consiste

Pero la recuperación del romanticismo que propone Bohrer no solo se halla orientada a liberar la belleza de la tiranía del discurso racional. Más allá de este objetivo, ella procuraria rescatar la autonomía de la dimensión política frente al ámbito moral.[49] De hecho, la herencia idealista no solo había tenido como consecuencia la propagación de la *Gesinnungsliteratur* en la Alemania de postguerra sino que había dado lugar, además, a una interpretación de la política en términos de comunicación y de consenso, que criminalizaba los comportamientos agonales y que erradicaba la idea de enemistad.[50] Para Bohrer, esta visión heterónoma de la política había tenido como consecuencia el progresivo descuido de las formas estatales de representación. En este punto, había desempeñado un papel fundamental la referencia  a la contradicción existente entre la organización fascista de la vida en forma de rituales y el reconocimiento de los derechos políticos individuales. El fantasma de la estetización de la política propia del nacionalsocialismo habría llevado, así, a los alemanes a radicalizar su natural inclinación por la austeridad y habría promovido, finalmente, el desmantelamiento del ámbito simbólico de la mediación.

---

en no advertir que el problema del mal solo compete a la literatura en términos estéticos, esto es, efectuales o fenoménicos, y no como problema moral.

[49] Müller, Jan, "Karl Heinz Bohrer on German National Identity: Recovering Romanticism and Aestheticizing the State", en *German Studies Review*, vol. 23, nº 2, mayo, 2000, p. 298.

[50] Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur*, pp. 25s. En términos teóricos, probablemente el objeto de las críticas de Bohrer sea en este punto el proyecto habermasiano de una racionalidad de carácter comunicativo. Desde la perspectiva de Bohrer, la innovadora idea de Habermas de "establecer finalmente la reconciliación de la modernidad desgarrada, que había fracasado en el idealismo", remitiendo "la relación absoluta consigo mismo como proceso mediador entre la sustancia y el sujeto" a "la razón comunicativa", "continúa siendo el mismo proyecto: fundamentación de la modernidad por medio del concepto de razón". Bohrer, Karl Heinz, "Vernunft, Zeitlichkeit", *op. cit.*, p. 510. Esta misma primacía de la razón puede encontrarse, según Bohrer, en la concepción estética de Habermas. La pretensión de Habermas de traducir lo estético en términos morales y discursivos se vería reflejada en su interpretación funcional de la autonomización del arte moderno. Desde su perspectiva, el arte se presentaría como un mero correlato del proceso moderno de racionalidad: "En la medida en que el arte como esfera expresiva y subjetiva acompaña la primacía de este proceso, casi como una descarga, se puede reconocer su valor en el marco del mismo. En la medida en que lo contradice –de manera encubierta o explícita– es estigmatizado como nueva forma de irracionalidad y cae en manos de la crítica ilustrada de las ideologías". Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, p. 110. No obstante, en otro contexto Bohrer reconoce los méritos de la crítica habermasiana al neoestructuralismo. *Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, "Vernunft, Zeitlichkeit", *op. cit.*, p. 510.

Desde la perspectiva de Bohrer, sin embargo, la causa de las repetidas explosiones de delirio en la historia reciente del pueblo alemán no se encontraría en las tendencias estetizadoras de lo político sino más bien en la "falta radical de capacidad simbólica". En última instancia, tanto el nacionalsocialismo como las brigadas rojas de los años setenta responderían a esta permanente supresión de la forma en aras del contenido, de la representación en función de la autenticidad o, dicho en términos más generales, de la política en virtud de las ideas.[51] En Alemania, sostiene Bohrer, "lo exterior, la forma, es erróneamente considerada como mero agregado, y se trata, sin embargo, de algo esencial. Esto ha sido enseñado por la historia de la civilización".[52] "El cinismo, agrega en otro texto, es humanidad, es reflexión acerca de los límites objetivos, es capitulación y victoria a la vez".

Por este motivo, ya desde comienzos de los años ochenta, Bohrer insiste en la necesidad de abandonar la condena generalizada de la estetización de la política, a los fines de desarrollar una concepción positiva de "la estética del Estado".[53] Desde su punto de vista, la estetización del Estado se presentaria como la precondición de la defensa de la autonomía de lo político frente al imperio de criteríos de orden moral o instrumental.[54] No obstante, el llamado de Bohrer a "estetizar el Estado" no debería ser entendido en el sentido neoconservador de una recuperación de las identidades nacionales o de una reconstrucción de algún tipo de comunidad de carácter substancial.[55] Frente a estas tendencias, Bohrer vuelve

[51] Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, p. 153.

[52] Bohrer, Karl Heinz, "Die ästhetik des Staats revisited", en *Merkur*, 689, 2006, p. 753.

[53] Así en un trabajo de 1986, Bohrer llamaba a matizar la tesis de Benjamin acerca del carácter intrínsecamente fascista de la estetización de la politica. "La caracterización benjaminiana de la falsa estetización deja abierta la pregunta acerca de una alternativa y una tradición diferente y necesaria". Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, p. 79.

[54] Pese a las marcadas diferencias, la posición de Bohrer ha sido seguida en este punto por numerosos autores contemporáneos. Así lo hace Christoph Menke en su último libro sobre estética, *Die Kraft der Kunst*, y Juliane Rebentisch en su trabajo de habilitación, *Die Kunst der Freiheit*. Hago referencia a este punto porque la obra de Bohrer es algunos años anteríor a la de Rancière, a la que generalmente se remite a los fines de dar cuenta de la importancia que ha adquirido la problemática de la estetización de la política entre los actuales teóricos frankfurtianos.

[55] Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, p. 79. No obstante, el llamado de Bohrer a una estetización del Estado alemán no ha dejado de traducirse en actitudes conservadoras frente a los más diversos conflictos políticos contemporáneos. En este sentido, resulta paradigmática su postura durante la guerra de las Malvinas y la guerra del Golfo. Durante la primera, Bohrer alabó la nobleza y los principios de Inglaterra y, por contraste con los alemanes, reconoció en los

a insistir en la herencia subjetivista del romanticismo alemán.[56] De hecho, la estetización de la política que propone el autor no puede ser disociada del componente ocasionalista que sería propio del pensamiento romántico y que habría sido radicalizado tanto por el gesto destructivo de las vanguardias artísticas de comienzos de siglo xx como por la revuelta parisina de 1968. Contra aquellas versiones catastróficas que proclaman el comienzo de la posthistoria y que invitan a conservar los restos de la tradición, Bohrer defiende el componente revolucionario que se habría hallado contenido en la idea de "destrucción". Al respecto, resulta ilustrativa la siguiente afirmación: "Después de que, tras la revuelta parisina del mayo del 68 los adoquines del barrio Latino fueron removido por motivos estratégicos (como después de 1848 Haussmann modificó los pequeños bulevares, adecuados para la lucha de barricadas), con la noción de destrucción animada por la fantasía, también había devenido anacrónico el concepto de revolución".[57]

Así entendida, la estetización del Estado que propone Bohrer se encuentra intimamente vinculada con la posibilidad de recuperar el componente revolucionario que habría sido propio de la concepción moderna de la política, esto es, de una tradición que habría concebido la acción política más allá de todo principio regulativo de carácter trascendente. Como resulta evidente, aquí resuena la vieja disputa de Bohrer con el utopismo de toda perspectiva histórico-filosófica y con su tendencia a negar, junto con la discontinuidad temporal, los derechos de la subjetividad en su diferencia radical con respecto a todo posible orden de carácter objetivo. Por ello mismo, si en el ámbito artístico Bohrer rescataba la fantasía de la revolución, pero no su realización,[58] en el plano político asume la idea de una

ingleses un pueblo auténticamente político (*Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, "Falkland und die Deutschen", en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15 de mayo de1982, p. 25). En la misma línea, Bohrer se opuso a la decisión alemana de no participar en la guerra del Golfo y cuestionó las protestas antibélicas como "rituales de un compromiso sin argumentación política". *Cfr.* Bohrer, Karl Heinz, "Provinzialismus (II). Ein Psychogramm", en *Merkur*, 45: 3 , marzo de 1991, p. 256.

[56] Bohrer formula esta propuesta de una manera explícita en el congreso "Politische Romantik. Politik ohne Pathos" [Romanticismo político. Política sin pathos], que tuvo lugar en Frankfurt entre el 10 y 12 de abril de 2014. Desde su perspectiva, el carácter estático de la política alemana contemporánea sería el resultado de la dependencia de esta última con respecto a ideas fosilizadas y del rechazo de toda posible gravitación de la subjetividad. *Cfr.* https://soundcloud.com/kulturstiftung-des-bundes/lob-des-okkasionalismus.

[57] Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur, op. cit.*, p. 101.

[58] Contra toda posibilidad en este sentido, Bohrer sostenía ya en 1969 lo siguiente: "El intento de transformar la fantasía y sus acciones simbólicas y directas en técnicas del terror… es un síntoma de una estetización de la política que se comporta

disrupción del *continuum* temporal, pero no las reformas políticas y sociales que se encontrarían asociadas con ella.

En este sentido, la reconstrucción que presenta Bohrer en *La crítica al romanticismo* puede ser leída sobre el trasfondo de dos tesis particularmente controvertidas. En primer lugar, el libro presupone el rechazo de todo posible intento por atribuirle a la ambigüedad que sería constitutiva del arte moderno un potencial político de carácter inmanente. En segundo término, avala la propuesta de pensar el ocasionalísmo de la estética romántica como una condición para la reactivación de la política alemana contemporánea. No obstante, Bohrer no fundamenta de manera directa la primera de estas tesis sino que, invirtiendo el orden de los términos, demuestra más el efecto estéticamente neutralizador de la instrumentalización política de la apariencia estética que la apoliticidad de los rasgos inmanentes de esta última. Por otra parte, su propuesta de una romantización de la politica alemana contemporánea parece reforzar la diferencia entre la lógica estética y la lógica política, más que abonar su propia concepción de una estetización de las formas estatales. En efecto, aun si aceptamos que ambas esferas ejercen una crítica radical al principio de la normatividad, deberiamos asumir que lo hacen en un sentido claramente diferente: si lo propio de la estética es perpetuar el estado de indeterminación, la política no resulta pensable con independencia de la instancia de la decisión, incluso si a esta última ya no la interpretamos en los términos antimodernos de Schmitt. Sin embargo, más allá de esto, aún quedaría por discutir si realmente es posible absolutizar el momento de la decisión, como hace Bohrer, o si esta debe ser pensada, más bien, como una instancia particular en el marco de la vida política.[59] Se trata de un interrogante que sin duda

conscientemente de manera neurótica. Una tal estetización se libera de la falta de salídas inmanentes por medio de una argumentación trascendente que se hace pasar por inmanente: un quilianismo enmascarado. Ella cae completamente en una aclamación trivial de algún tipo de espectáculo revolucionario, en el cual la 'monotonía', la 'mediocridad', el 'aburrimiento', de la vida cotidiana no son soportados más y el gesto revolucionario es disfrutado como una repetición del pasado histórico... El adiós a la historia que tiene lugar aquí es un adiós a la reflexión", Bohrer, Karl Heinz, "Surrealísmus und Terror", en *Merkur*, 258, (1969), p. 938.

[59] En este punto nos hacemos eco de la crítica que dirige Julíane Rebentisch al planteo de Bohrer. Ella adhiere a su lectura de la estética romántica pero rechaza la tendencia de Bohrer a confundir la lógica negativa que regiría en el plano estético con aquella que tendría lugar en el ámbito político. Al igual que Schmitt, Bohrer no advertiría que la decisión política está necesariamente vinculada con la normatividad y que, por ello mismo, se diferencia de la indeterminación que es constitutiva del plano estético. *Cfr.* https://soundcloud.com/kulturstiftung-des-bundes/lob-des-okkasionalismus.

excede los límites de la reconstrucción de la crítica al romanticismo, que presenta Bohrer en este libro. No obstante, no sería superfluo preguntarse aquí si la crítica de Bohrer al déficit estético de la política alemana se presenta como el resultado de la reticencia del autor a extraer las consecuencias políticas de su propia apología de la liberación romántica de la fantasía,[60] o efectivamente se sigue de su intento de eximir al arte de la obligación de pensar el mal más allá de aquellos casos en los cuales lo inhumano incrementa de manera directa la fealdad del mundo existente.

Maria Verónica Galfione



[60] Esto es lo que sostiene Rebentisch en *Die Kunst der Freiheit, op. cit.*, p. 337.

# Prefacio

En la investigación sobre la carta romántica[1] intenté mostrar que después de 1800 se establece una creciente oposición entre la conciencia moderna, entendida como romántica y estética, y el discurso general de una modernidad racionalista de carácter teleológico. Este conflicto entre, por un lado, la modernidad poética, y por el otro, la modernidad filosófico-científica, se imponía como un tema que reclamaba una investigación independiente orientada en términos históricos. La necesidad de esta investigación era incluso más apremiante en la medida en que el cliché del romanticismo como movimiento reaccionario y antimoderno había impedido hasta el momento retratar esta oposición de otra manera que no fuera en menoscabo de la conciencia romántica. Si bien desde hace dos décadas, y con mayor énfasis en los últimos años, se le hace justicia al romanticismo temprano y se intenta integrarlo al discurso de la modernidad, este modo de proceder prueba justamente hasta qué punto el criterio antirromántico ha continuado siendo dominante. Aún no ha quedado claro que no fue la intelectualidad tempranorromántica, todavía fuertemente influida por el idealismo temprano y por sus formas poéticas de expresión, la que marcó de manera más enfática la conciencia estética moderna, sino que esto sucedió sobre todo por medio de la forma tardorromántica de lo fantástico. La condena de Hegel contra este tipo de fantasía romántica hizo escuela en el discurso moderno. Por ello mismo, exponer en su contexto histórico y sistemático esta crítica al romanticismo e interrogarla, además, desde una perspectiva crítica, constituye un método seguro para definir categorialmente el conflicto temprano que se establece entre estas dos formas de modernidad. Por ende, aquí no se hace referencia a la disputa entre el proceso de modernización social, por una parte, y una modernidad cultural que se encontraria agotada,[2] por la otra, sino más bien a una diferencia que se halla en los orígenes del propio discurso moderno.

Resulta evidente que la critica al romanticismo no corresponde a un período de disputa filosófica y literaria ya históricamente superado, que no se encuentra orientada contra una determinada escuela

[1] Bohrer, Karl Heinz, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität.* Múnich, 1987.

[2] Cfr. Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen.* Frankfurt, 1985, pp. 11s.

estilística y de pensamiento. Lo que la crítica al romanticismo enjuicia es la propia fantasía incipiente de la modernidad. Ni siquiera Dilthey, que redescubrió por primera vez al romanticismo y lo ubicó bajo conceptos apropiados desde un punto de vista poetológico, pudo aceptar lo específicamente moderno y fantástico sino bajo la deformación de la filosofía de la vida. Y esto tuvo sus consecuencias: mientras que en el *New Criticism* americano y en el formalísmo ruso de los años veinte de este siglo la fantasía moderna fue entendida de manera apropiada, la recepción alemana del romanticismo asumió los nuevos métodos formales, pero persistió hasta los años sesenta en comprensiones erróneas, orientadas en términos de una filosofía de la cosmovisión y de manera histórico-filosófica, aun cuando ya no aceptara el principio teleológico de Hegel o la filosofía de la vida de Dilthey. Tampoco el giro sociológico que tuvo lugar en 1968 trajo una solución para este problema, sino que repitió más bien la antigua sospecha.

Una exposición de la crítica al romanticismo podría contribuir a esclarecer una persistente mala comprensión de este movimiento que afecta a la propia modernidad: la debilidad de una determinada forma de lectura de la modernidad se pone en evidencia cuando esta perpetúa de manera irreflexiva los *topoi* centrales de la crítica histórica al romanticismo. Descubrir estas debilidades y fundamentar históricamente, de esta forma, un concepto complejo y apropiado de modernidad es el objetivo de este programa.

París, octubre de 1988
K.H.B.

# Introducción

En 1927 Karl Mannheim constataba en su análisis del pensamiento conservador que el pensamiento alemán había sido "desde siempre tan completamente romántico e historicista, que hasta su misma oposición, que nació en aquella atmósfera, no pudo nunca liberarse por completo de sus hábitos mentales".[1] Mannheim propone como ejemplo de esta situación el caso de Heinrich Heine y de Karl Marx, como dos exponentes de la crítica decimonónica al romanticismo. Mannheim toma como punto de partida de esta tesis un presupuesto decididamente renovado después de la Segunda Guerra Mundial y aceptado de manera general, esto es, que el romanticismo no habría sido sino la característica dominante de la conciencia alemana en el siglo XIX y lo habría seguido siendo durante el siglo XX. Esta tesis se encuentra vinculada a la tendencia a pasar por alto los elementos específicamente innovadores del romanticismo y a reforzar, en cambio, sus afanes restauradores. En 1947, esta consecuencia fue radicalizada bajo la forma de un paradigma cultural por Thomas Mann en su novela de época *Doktor Faustus*: el nacionalsocialismo alemán habría sido el último producto decadente del romanticismo. En este contexto, el concepto de "romanticismo" asume una opacidad que le permite alojar diferentes momentos –como, por ejemplo, el pensamiento histórico y la devoción por la naturaleza– en una vaga intuición de aquello que se presupone que es igual. Así, Max Weber definía el término romanticismo sobre todo a través de conceptos organicistas y de una filosofía de la historia por la cual sentía el más ardiente rechazo.[2] De acuerdo con esta perspectiva, Hegel, que ocupa una posición central en la critica del siglo XIX al romanticismo, pertenecería al propio movimiento romántico. Es decir, el pensamiento teleológico, que solo caracterizaba a la primera fase del romanticismo temprano y, dicho con mayor propiedad, a la teoría histórico-universal de la literatura de Friedrich Schlegel, es interpretado por esta tradición

[1] Mannheim, Karl, "Das konservative Denken I. Soziologische Beiträge des politisch-historischen Denkens in Deutschland", en *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*. Tübingen, 1927, Tomo 57, p. 111, nota 68. [Traducción al español: *Ensayos sobre sociología y psicología social*, trad. Florentino M. Torner. México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 137-8].

[2] Mommsen, Wolfgang, "Max Webers universalgeschichtliches und politisches Denken", en *Gesellschaft, Politik und Geschichte*. Frankfurt, 1974, pp. 102s.

dominante como rasgo propiamente "romántico". Lo que es pasado por alto aquí es el hecho de que justamente la generación posterior a Schlegel, es decir, la generación de Kleist y de Brentano, desarrolló una conciencia de la discontinuidad que ya no resultaba conciliable con las representaciones de la filosofía de la historia. En efecto, ya el propio Friedrich Schlegel había sustituido a estas últimas por una concepción estética. La identificación del historicismo como "forma de conciencia dominante" del siglo XIX, por una parte, con la "escuela romántica" desde Hamann y Herder hasta Savigny,[3] por la otra, ha sido admitida por todos hasta el día de hoy como un supuesto evidente. De manera tal que no debería sorprendernos ver que el romanticismo es colocado en el lugar central en la historia espiritual alemana. Que la devoción por la naturaleza, como emergente de la filosofía romántica de la naturaleza, se encuentre tan a contramano de esta identificación como la teoría de la identidad de Schelling en relación con Hegel y con sus seguidores no resulta problemático para la contradictoria doble vida de esta perspectiva. Allí donde la "naturaleza", en tanto categoría romántica, adquiere supremacía sobre la "historia", ella puede ser entendida como una idea dominante de la filosofía alemana. En esta situación, la ecuación irracionalista se vuelve importante. El historiador americano Gordon A. Craig, en su muy leído libro *The Germans*[4] (1982), definió lo romántico como un rasgo caracteristicamente alemán y recordó el subsecuente riesgo de un irracionalismo antiintelectual y obediente a la naturaleza. Si el análisis del romanticismo que realiza Carl Schmitt en 1919 resulta acertado en algún punto, es cuando afirma que las interpretaciones por entonces dominantes acerca del romanticismo eran demasiado contradictorias como para poder hablar de una definición evidente.[5] Eso no ha cambiado hasta hoy. En su disputa con el romanticismo, Schmitt al menos reconoce, a diferencia de otros autores, el carácter "moderno" del mismo.

La corriente interpretativa que se opone al irracionalismo tiene razón con seguridad cuando hace referencia a factores ligados a la historia de las mentalidades de determinados estamentos sociológicamente definidos, en especial a una burguesía con formación intelectual y propiedad. Cuando se habla de un quietismo romántico, que le impuso a la vida espiritual de los alemanes su actitud

[3] Cfr. Schnädelbach, Herbert, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*. Frankfurt, 1983, p. 53.

[4] [NT: En el original, *Los alemanes*].

[5] Schmitt, Carl, *Politische Romantik*. Berlín, 1982, pp. 3-28. Cfr. también Kruse, Joseph A., "Die romantische Schule", en *Internationaler Heine-Kongreß*. Düsseldorf, 1972; *Referate und Diskussionen*. Hamburgo, Manfred Windfuhr, 1973, p. 447.

específicamente apolítica, el concepto es utilizado de manera significativa. Sin embargo, en la medida en que resuena la hipótesis de que el discurso alemán, el pensamiento institucionalizado, poseería un carácter "romántico", esta presunción debe ser puesta en duda. Sucede más bien que la crítica al romanticismo y a sus temas específicos ha sido predominante en las discusiones académicas e intelectuales del último tercio del siglo XIX. El hecho más importante que es omitido en la identificación generalizada del pensamiento alemán con el espíritu del romanticismo es, no obstante, que las dos figuras centrales de la conciencia romántica, la *reflexividad* de la obra de arte y lo *fantástico*, no fueron acogidas, sino que fueron declaradas tabú por las principales cabezas de la filosofía y de la historia de la literatura del *Vormärz* y de su posterioridad. La falta de importancia de las categorias poetológico-literarias que evidencia la interpretación del romanticismo que desarrollaron los sociólogos más importantes del siglo XX no puede ser inferida de la mera carencia de sensibilidad literaría de estos últimos. La ausencia de tales categorías sería el resultado, más bien, de la transformación histórica del romanticismo en un tabú. Esto significa que justamente aquellos elementos del romanticismo que se volvieron virulentos en la modernidad literaria fueron excluidos de la conciencia de numerosos periodos históricos. Nietzsche, cuya crítica a la cultura redescubrió al romanticismo contra el espíritu del positivismo científico y del historicismo, era un ser tan atípico para su época como el otro precursor romántico de la existencia moderna, esto es, Kierkegaard.[6]

La crítica sistemática que el siglo XIX dirige al romanticismo permite reconocer una paradoja: a la vez que se confiaba en que, en nombre del progreso científico, lo romántico sería estigmatizado como lo oscurantista y lo enemigo del progreso, se contribuía a retardar el desarrollo de la conciencia del "espíritu alemán". La crítica al romanticismo que realizaron tanto el idealismo teleológico como el positivismo historicista supuso una obstaculización de la modernidad como conciencia de la contingencia, pero también como conciencia de lo accidental y de lo aleatorio, como había sido descubierta por la poesía romántica y desarrollada de manera insistente por Baudelaire. Esta relación debía permanecer encubierta en tanto y en cuanto se siguiera asociando la "modernidad" con los intereses de racionalización que se encuentran ligados a la técnica y al capital, y contra los cuales se había dirigido el subjetivismo de la concien-

[6] Cfr. Schnädelbach, Herbert, *op. cit.*, p. 14.

cia romántica.[7] No obstante, Mannheim ya había advertido frente a la posibilidad de confundir con el romanticismo el "antagonismo ideológico y político contra las fuerzas básicas del mundo moderno"[8] y había hecho referencia al momento "racional y moderno" de la conciencia romántica.[9] Mannheim reconoce en el volverse romántico del espíritu ilustrado racionalista un origen psicológico-social que seria característico para la modernidad romántica: la pérdida del respaldo burgués con el que había contado la *intelligentsia* ilustrada condujo a un creciente "aislamiento social y filosófico" de los literatos pequeño burgueses.[10] A diferencia de la disputa ontológica y de principios que sostiene Carl Schmitt con la conciencia romántica como "ocasionalística", Mannheim reconoce la contradicción objetiva que se establece entre el espíritu "aventurero" del romanticismo, surgido de una sensibilidad desmedida y de una moral ambigua, por un lado, y las instituciones y poderes que resultan determinantes en cada situación concreta, por el otro.[11] El desarrollo de este proceso de alienación como un momento de la modernidad se puede documentar en el terreno semántico desde 1800.[12]

Fue la obra de Georg Lukács, *El asalto a la razón*, aparecida en 1954, la que enlazó fataimente las dos tesis mencionadas con una tercera: la equiparación del romanticismo con el irracionalismo y la presuposición de un predominio del romanticismo en el siglo XIX dio lugar a una tercera tesis, según la cual el romanticismo sería el precursor del fascismo. Lukács saludó con entusiasmo el *Doctor Faustus* de Thomas Mann. Si bien con posterioridad se ha podido reconocer en esta interpretación una confirmación negativa de la escuela irracionalista de la germanística alemana, que en los años veinte consagró al romanticismo como un movimiento contrario a la razón y a la Ilustración, la tesis de Lukács y de Mann ha sido tan predominante que hasta el día de hoy solo es posible otorgarle un carácter socialmente respetable al romanticismo por medio de un rodeo acerca de su origen crítico-ilustrado. Recientemente se ha subrayado desde el plano sociológico el potencial critico del romanticismo temprano en relación al concepto de modernidad.[13]

7 Cfr. Mannheim, Karl, *op. cit.*, p. 112. [Traducción al español: *Ensayos sobre sociología y psicología social*, *op. cit.*, p. 138].

8 Ibid, p. 113. [Traducción al español: Ibid, p. 139].

9 Ibid.

10 Ibid, p. 114. [Traducción al español: Ibid, p. 140].

11 Ibid, p. 115. [Traducción al español: Ibid, p. 141].

12 Cfr. Bohrer, Karl Heinz, *Der romantische Brief*, *op. cit.*, p. 202.

13 Cfr. Brunkhorst, Hauke, "Romantik und Kulturkritik", en *Merkur*, n° 436, 1985.

En relación al aún recurrente intento de establecer un tabú en torno al romanticismo, es característico el hecho de que la forma de salvaguardarlo sea por medio de su integración a un contexto determinado por el discurso filosófico y de que solo se salve al romanticismo temprano.[14] La teoría de Lukács fue tan influyente que sus análisis psicológico-sociales e históricos de la mentalidad de la burguesía y de la pequeña burguesía alemana durante el *Vormärz* y luego durante el "período imperialista" han sido ratificados más tarde por la historiografía filosófica y científica.[15] Lo que vuelve especialmente intrincada la tesis de Lukács, cercano en este punto a Carl Schmitt y a Hans Seldmayr, es que, al definir al romanticismo como conciencia prefascista, dicho autor ataca la modernidad "decadente" y, por ello mismo, ratifica a su vez de una manera indirecta el impulso moderno de la propia conciencia romántica. El escrito aparecido en 1947, *Forschritt und Reaktion in der deutschen Literatur* [*Progreso y reacción en la Literatura Alemana*], contenía la primera crítica de Lukács al romanticismo. Aquí se encuentran los fundamentos de sus posteriores consideraciones valorativas. En su obra de juventud, Friedrich Schlegel, de filiación ilustrada, habría reconocido con claridad, según Lukács, el problema del arte moderno: la caracterización schlegeliana de lo "individual e interesante", su reconocimiento de la "fealdad" como "pregunta central de la literatura moderna"[16] se le presentan a Lukács como una "anticipación de las principales tendencias de la decadencia en la literatura burguesa",[17] mientras que las criticas de Schlegel a la literatura moderna, como en el caso su reseña de una novela

[14] Resulta ejemplar en este contexto el volumen conjunto editado por Ernst Behler y Jochen Hörisch, *Die Aktualität der Frühromantik*, Paderborn, 1987. Este libro fue precedido por el volumen editado por Dieter Bänsch, *Zur Modernität der Romantik* (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 8), Stuttgart, 1977, en el que, sobre todo por medio de Novalis y de Friedrich Schlegel, se demostraba la modernidad de la literatura del romanticismo temprano. Ingrid Strochschneider-Kohrs pudo hablar de la asociación entre "romanticismo y modernidad" como de un "topos". Peculiarmente, ella les atribuía en este punto un carácter fundacional a las tendencias tempranorrománticas (Strohschneider-Kohrs, Ingrid, "Zur Poetik der deutschen Romantik II: Die romantische Ironie", en Hans Steffen ed., *Die Deutsche Romantik. Poetik, Formen, Motive*, Göttingen, 1978, p. 76). Si bien en un marco crítico, también Hans Sedlmayr equipara al romanticismo y a la modernidad por medio del concepto de "anarquismo estético"; este autor utiliza para ello ejemplos del romanticismo temprano (Sedlmayr, Hans, "Ästhetischer Anarchismus in Romantik und Moderne", en *Scheidewege* 8, 1978), pp. 174-196.

[15] Cfr. Schnädelbach, Herbert, *Philosophie in Deutschland*, *op. cit.*, pp. 45s.

[16] Lukács, Georg, *Forschritt und Reaktion in der deutschen Literatur*. Berlín, 1947, p. 56.

[17] Ibid, p. 56.

de F. H. Jacobi, suponen una "anticipación" del "propio destino" del romántico alemán.[18] Cercano a Schmitt, Lukács hace referencia a una "nueva inteligencia socialmente desarraigada".[19] Esta surge a raíz de que "el individuo solitario, que se las tiene que arreglar consigo mismo", pierde el presupuesto de su identificación con el ciudadano.[20] La definición del subjetivismo del romanticismo temprano aparece, por un lado, como una recreación de la crítica de la izquierda hegeliana. Su modernidad, por otra parte, es vista por medio del obvio paralelo con la literatura decadente contemporánea. Al igual que lo había hecho Schmitt treinta años antes, Lukács aún lucha con el formalismo moderno, con la poética que disuelve los límites entre los géneros y con la liquidación del concepto clásico de obra de arte. Sin embargo, su ataque se orienta sobre todo a una estética que, en contraste con el clasicismo, ya no representa más "un reflejo de la vida",[21] disuelve toda la "prosa de la sociedad burguesa"[22] y lleva adelante una "poetización del mundo".[23] El análisis de Lukács acierta en la situación poetológica. De hecho, condena al romanticismo por decadentista justamente porque le atribuye una actualidad muy grande para la modernidad clásica[24] de la primera mitad del siglo XX. En este contexto es característico que, siguiendo de manera plana la crítica de la izquierda hegeliana y la critica histórico-literaria liberal del siglo XIX, Lukács rechace a aquellos jóvenes poetas del romanticismo, como Kleist y Brentano, cuya conciencia de la contingencia fue particularmente significativa para la modernidad. No obstante, en oposición a la crítica tradicional del romanticismo, Lukács ve en E. T. A. Hoffmann la figura más grande del romanticismo. En este punto, resulta determinante el contenido polémico de la obra de Hoffmann,[25] es decir, la presencia de la ironía social. Para Lukács, Hoffmann habría extraído el momento positivo

[18] Ibid, p. 57.

[19] Ibid, p. 58.

[20] Ibid.

[21] Ibid, p. 60.

[22] Ibid, p. 61.

[23] Ibid, p. 63.

[24] [NT: Traducimos el término *Moderne* como "modernidad" a los fines de no eliminar la ambigüedad que se halla contenida en el uso que hace Bohrer de esta palabra. De hecho, el autor la utiliza tanto para referirse a la modernidad en general como para hacer alusión al modernismo de principio de siglo XX. No obstante, de manera llamativa, insiste en no introducir la distinción entre *Moderne* y *Modernismus* que, al igual que en español, también existe en el idioma alemán].

[25] Ibid, p. 72.

de lo fantástico de Tieck y Arnim.[26] Aun cuando en su valoración de Hoffmann, Lukács se distancia de la condena de Hegel, continúa rechazando, sin embargo, la categoria de lo "fantástico" y se ubica en lo que respecta al argumento decisivo en la misma línea hegeliana.

La tesis general según la cual el romanticismo ocuparía un lugar predominante en el discurso alemán, de la que partían Mannheim y también Weber de una manera parcial, se encuentra quebrada en Lukács. De esta manera, queda en evidencia su inconsistencia interna: por un lado, Lukács destaca que la ideología romántica se impuso sobre la *psyché* alemana y que el origen histórico de este funesto proceso descansa en la época en la que el Biedermeier romántico penetró en las masas como ideología;[27] por otro lado, comprueba que el romanticismo políticamente reaccionario, que impulsó de manera oficial el régimen prusiano, no tuvo ninguna consecuencia poético-intelectual propia,[28] sino que fortaleció las fuerzas antagónicas de carácter realista. Pero, con ello, Lukács proporciona argumentos para fortalecer la tesis según la cual habría que distinguir entre el hecho social y psicológico de una mentalidad "romántica" en un entorno amplio de la burguesía ilustrada y propietaria del período posterior al *Vormärz*, por un lado, y un discurso positivista y realista en el seno de la intelectualidad dirigente, por el otro. La poética romántica de un Friedrich Schlegel y de un Novalis, un Kleist o un Brentano, habrían tenido muy poco que ver con ambos fenómenos. Lukács no podía advertir que, en el caso de representantes muy disímiles de un concepto radicalmente moderno de filosofía y de poesía (Musil, los surrealistas, el joven Sartre), la poetización del mundo, tan cuestionada por él, permitía contrarrestar el principio de realidad por medio de un nuevo principio del sentido de posibilidad.[29] Transformar de manera reductiva el pesimismo romántico en una reacción pequeño burguesa frente a la fase terrorista de la revolución, supone suprimir la dialéctica moderna entre la realidad y una "poetización" que la desborda. En este contexto, también se puede leer el ataque auténticamente sistemático al romanticismo que realiza Lukács en *El asalto a la razón*. Sin poner en la picota a la literatura romántica y especialmente a su teórico Friedrich Schlegel, como en el ensayo anterior, Lukács juzga

[26] Ibid, p. 78.

[27] Ibid, p. 69.

[28] Ibid, p. 86.

[29] Cfr. Diekers, Hans, "Friedrich Schlegels Lucinde, Schleiermacher und Kierkegaard", en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 1983, p. 432.

ahora al "irracionalismo romántico" como origen de la mentalidad prefascista. En este libro es colocada como figura del pensamiento la idea de un "conocimiento índefinido" e "inmediato". Lukács ubica en el centro de su interés a Schelling como representante de mayor importancia. No obstante, la filosofía de la naturaleza y del arte de Schellíng no tuvo importancia para los temas y las categorías de la modernidad romántica. Por ello mismo, este asunto no forma parte de nuestra temática específica, sino del campo más amplio de la historia de la "ideología alemana". Pero la relevancia de la categoría de inmediatez, a la que hace referencia Lukács, es decir, la eliminación esotérico-elitista de las fundamentaciones y su reemplazo por metáforas de intuición "repentina" [*plötzlich*], se ha vuelto una forma de ver tan característica de la modernidad literaria que de ella solo podría derivarse una identidad prefascista si se estuviese dispuesto a poner en relación, como de hecho lo hace Lukács, la propia literatura moderna de carácter no realista con la ideología prefascista. El debate Adorno-Lukács ha iluminado agudamente este problema.

Mientras tanto, también ha tenido lugar un rescate "de izquierda" del romanticismo temprano. De manera análoga a la critica de Lukács, este rescate tuvo como presupuesto una nueva experiencia histórico-política: el movimiento utópico de 1968.[30] Desde entonces la generalización negativa del fenómeno romántico, como fue impulsada por la tradición de la izquierda hegeliana, ha dejado de ser evidente: ahora se establece una diferencia de principios entre el romanticismo temprano y el romanticismo tardío y también entre una "critica reaccionaria del romanticismo temprano"[31] y una "recepción progresiva del mismo".[32] Esta rehabilitación tampoco se ve importunada por el hecho de que el movimiento utopista de 1968 haya sido interpretado como una "reincidencia romántica".[33] Hauke Brunkhorst ha proyectado el principio de interpretación de izquierda en un plano estrictamente sociológico-materialista y ha presentado

[30] Este rescate se documenta sobre todo en el volumen editado por Gisela Dischner y Richard Faber, *Romantische Utopie-Utopische Romantik*, Hildesheim, 1979. También la discusión especializada obedece a esta línea desde que Werner Krauss puso al descubierto los elementos ilustrados del Romanticismo temprano. Cfr. Vietta, Silvio, "Frühromantik und Aufklärung", en *Die literarische Frühromantik*. Göttingen, 1983, pp. 7-84. Además, Peter, Klaus, *Romantikforschung seit 1945*. Königstein, 1980.

[31] Dischner/Faber ed., *op. cit.*, pp. 14s.

[32] Ibid, pp. 53s.

[33] *Der romantische Rückfall* [Reincidencia romántica] era el título del escrito de Richard Löwenthal aparecido en 1970.

el potencial crítico del romanticismo temprano como herencia común a la Ilustración y al idealismo temprano.[34]

Este redescubrimiento epocal, que pasó inadvertido en Alemania, tuvo como precursor al crítico francés Maurice Blanchot. En *La conversación infinita*. Blanchot dedicó ya en 1969 un homenaje al *Athenäum* de los hermanos Schlegel como bastión de la "fantasía intelectual" y de una "conciencia momentánea [augenblicklich]".[35] No la "exaltación del delirio", sino el "apasionamiento del pensamiento", la "autorreflexión", habrían constituido el eje del romanticismo temprano.[36] Si bien es preciso volver a hacer referencia a la lectura de Blanchot sobre el lenguaje del *Athenäum*, sobre todo porque el romanticismo corre otra vez el peligro de ser identificado con sus estribaciones tardías, reaccionarias, populistas y nacionalistas como un movimiento antiintelectual,[37] la siguiente presentación de la crítica al romanticismo no asume ninguna intención apologética, ni en el sentido de que sus elementos progresivos deban ser fortalecidos, ni en el de que deban ser mediados sus elementos "reaccionarios". De lo que se trata, más bien, es de que el propio análisis de la crítica al romanticismo muestre en qué medida las innovaciones específicas, teórico-reflexivas y poetológicas de este último no fueron realmente recibidas: esto se pondrá en evidencia por medio del ejemplo de la crítica al romanticismo que desarrollaron Hegel, los jóvenes hegelianos y la historia liberal decimonónica de la literatura. En el caso de la crítica de Heine, en cambio, se vuelven reconocibles las innovaciones poetológicas del romanticismo. De allí se sigue que la teoría de la primacía del romanticismo no pudo haberse apoyado en la estética específica de este movimiento. De hecho, si dicha teoría llegó a ser verosímil, fue porque se ocultó la estética del romanticismo. En la medida en que ha quedado claro que la categoría romántica del sujeto y sus medios de expresión poetológica, la *autorreflexión* y lo *fantástico*, vuelven a emerger recién con el arte y la literatura moderna, se puede afirmar que la crítica al romanticismo, esto es, la crítica que justamente se dirigió contra esos medios de expresión, fue un intento por retrasar esta forma de modernidad.[38] En Lukács esta conexión resulta evidente. Los elementos imaginativos e irracionales

[34] Brunkhorst, Hauke, "Romantik und Kulturkritik", *op. cit.*, pp. 87s.

[35] Aparece en alemán en *Romantik, Literatur und Philosophie*, Volker Bohn, ed., Frankfurt, 1987, p. 108. Blanchot, Maurice, "El Athenäum", en *La conversación infinita*, trad. Isidro Herrera. Madrid, Arena, 2008, pp. 451-461.

[36] Ibid, p. 110.

[37] Finkielkraut, Alan, *La défait de la pensée*. París, 1987, pp. 13, 39.

[38] Ver Bohrer, Karl Heinz, *Die permanente Theodizee*, en *Nach der Natur. Über Politik und Aesthetik*, Múnich, 1988, pp. 133s.

del romanticismo no deberían ser excluidos en favor de un heredero crítico-racional, como continúa proponiendo la actual apologética ilustrada del romanticismo. El objetivo seria, en cambio, que los elementos de lo *fantástico* y del *mal* fuesen observados con precisión e interrogados en función de su capacidad moderna. Esto permitiría advertir con claridad por qué la crítica que fue dirigida al romanticismo en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX necesariamente pasó por alto tales elementos o los interpretó, con graves consecuencias, de un modo ideológico y unilateral. En este punto, el abultado déficit de la conciencia estético-literaria, el intento de domesticación de la estética por medio de categorías histórico-filosóficas, es extraordinario. El desarrollo de la teoría literaria de Alemania occidental, posterior a 1968, orientado de manera unilateral hacia la sociología y la historia social, debe ser visto como el resultado de esta interpretación errada del siglo XIX. Ambos fenómenos tienen una causa común: el desinterés del nuevo tipo de científico por los asuntos y las preguntas de carácter estético.

También se demuestra, por otra parte, que la crítica al romanticismo no ha sido llevada adelante exclusivamente desde una posición de izquierda: Georg Lukács y Carl Schmitt están de acuerdo en la polémica contra la "poetización" romántica de la realidad y ambos prosiguen la condena que había pronunciado Hegel en la *Fenomenología* y en las *Lecciones sobre la estética*. La crítica al romanticismo o, más bien, su completo descrédito como movimiento espiritual y escuela artistica, eran la constante común del discurso históríco-filosófico de los siglos XIX y XX y fueron renovados después de 1945 a causa del entramado nacionalsocialista y racista de la germanística. Pero, por ello mismo, quedó oculto el principal problema, esto es, que la propia crítica al romanticismo representaba un momento de la progresiva escisión entre la intelectualidad científica, por una parte, y la artística, por la otra, o entre la razón orientada a la realidad, por un lado, y la conciencia estética, por el otro. En una peculiar inversión de las posiciones tradicionales, esta escisión ha conducido nuevamente en la actualidad a una vehemente confrontación entre el posestructuralísmo francés y el racionalismo alemán. Esta discusión seguirá siendo meramente formal mientras que la tradición "irracionalista" alemana continúe siendo descrípta con fórmulas falsas, que han sido establecidas de manera abstracta por la crítica al romanticismo.

En lo sucesivo, no solo será presentada la critica al romanticismo en las estaciones ejemplares para su argumentación, esto es, Heine, Hegel, los jóvenes hegelianos, la historia liberal de la literatura,

Dilthey y Carl Schmitt, sino que, a su vez, serán discutidos desde una perspectiva crítica los críterios de esta postura. Para esto se requiere una medida que debe encontrarse fuera de los criterios del pensamiento histórico-filosófico, es decir, en la crítica artístico- literaria. Esta medida se puede hallar en la recuperación estética del romanticismo de parte de la modernidad romántica, la cual, por su lado, recién fue descubierta en los años sesenta de este siglo. Nos referimos a la recuperación del romanticismo que realizan tanto Walter Benjamin y el surrealismo como sus precursores en lo que respecta a la afinidad romántica. Por eso el análisis propiamente dicho de la crítica al romanticismo (Segunda y Tercera Parte) será preparado por medio de un examen de la modernidad romántica y de sus categorías estéticas más importantes (Primera Parte). Así saldrá a la luz que fueron las categorias de la modernidad, las categorias de la "subjetividad" y de lo "fantástico" (el "mal"), las que la crítica al romanticismo excluyó del discurso como supuestamente extrañas al "espíritu".

# Primera parte

# El redescubrimiento moderno del romanticismo

Consideramos la recepción y crítica del romanticismo desde una perspectiva valorativa, es decir, no histórica. El redescubrimiento del romanticismo a comienzos del siglo XX nos ha facilitado el enfoque hermenéutico. Este redescubrimiento se encuentra bajo el signo de una estética moderna y de un análisis de la conciencia. Su tesis fundamental dice: el romanticismo es modernidad. ¿Qué no es esta estética moderna y este análisis de la conciencia? No es la crítica de orden político o filosófico que marcó la crítica de los siglos XIX y XX al romanticismo. Durante un siglo, importantes filósofos, historiadores y sociólogos definieron al romanticismo de manera muy negativa a partir del criterio que ofrecían sus propios conceptos de realidad y de verdad: Hegel, Kierkegaard, Carl Schmitt, Lukács y parcialmente también Max Weber. Como veremos, ellos determinaron de manera negativa la estética romántica y la analítica de la conciencia del romanticismo por medio de su contraposición a lo ético, lo lógico, lo político, en tanto rasgos propios del concepto de realidad: es decir, el romanticismo sería lo no ético, lo ilógico, en otras palabras, lo irreal. Las ciencias de la cultura del siglo XX prosiguieron esta linea en la medida en que concibieron al romanticismo por medio de conceptos marxistas o político-sociológicos. Esto vale desde Max Weber hasta Habermas, pasando por Lukács. Sin embargo, antes de la primera guerra mundial, a este discurso sistemático se le opuso una conciencia que se orientaba en un sentido contrario y que no había sido percibida por este discurso. En esta conciencia confluía todo aquello que había sido excluido hasta ese momento. Para Hegel, lo excluido era el "mal" de carácter imaginativo; para Carl Schmitt, el "ocasionalismo" estético. En ambos casos es Friedrich Schlegel el principal representante de la maldad romántica, aun cuando la critica al romanticismo se haya concentrado de modo característico en Friedrich Schlegel en tanto teórico político y no en cuanto inventor de lo imaginativo. Sin embargo, lo imaginativo se elevó de manera afirmativa y categórica a rasgo determinante de lo moderno sobre todo a través del redescubrimiento del romanticismo. Eso significó una transformación de la categoría de "realidad" (presente) que había regido hasta entonces y que había sido central en el siglo XIX en Heine, Hegel y Kierkegaard, y en el siglo XX en Carl Schmitt,

Max Weber y Georg Lukács. Se trataba de un concepto de realidad de corte teleológico y positivista, que poseía sus diversificaciones histórico-filosófica, política y económica. En este sentido, se comprueba la tesis de Lyotard acerca de la "retirada de lo real" que tendría lugar en la modernidad. Esta tesis explica, en todo caso, el contundente giro que produjeron las perspectivas que problematizaron el concepto de realidad que había sido válido hasta ese momento. El fundamento de esto se encuentra en una nueva concepción de la experiencia que dio lugar, ya antes de la primera guerra mundial, a un nuevo análisis de la conciencia. Este análisis se manifestó por primera vez en las formas iniciales del psicoanálisis, la fenomenología y la antropología.

El nuevo discurso "estético" se anunció en dos terrenos espirituales diferentes, pero complementarios entre sí. En primer lugar, en la obra temprana de Walter Benjamin (*El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, 1917; *El surrealismo*, 1929) y en su concepto central de la "reflexividad" de la obra de arte. En segundo lugar, en los textos del surrealismo francés y en su utilización de la categoría de lo fantástico-romántico. En función de esta categoría, Novalis, Achim von Arnim y Brentano se convirtieron en los precursores del movimiento surrealista que va desde Apollinaire hasta Cortázar, pasando por Breton y Aragon.

El redescubrimiento del romanticismo en el carácter y el *pathos* de la modernidad romántica se apoya sobre dos pilares, esto es, sobre una revaloración de carácter teórico y una de naturaleza imaginativa. Esta completa reorientación de la comprensión del romanticismo no fue una creación ex *nihilo*, sino que ya había sido preparada por algunos pensadores de la modernidad del siglo XIX, concretamente por el análisis del romanticismo que realiza Kierkegaard en *Sobre el concepto de ironía* (1841), por el ensayo de Baudelaire *¿Qué es el Romanticismo?* (1846) y, finalmente, por la afirmación nietzscheana de la estética y por su remisión a Kleist y a Hölderlin como poetas víctimas. En este último caso, se trata de una afirmación que es vinculada por Nietzsche, al mismo tiempo, con el ataque crítico-ideológico del concepto de realidad que realizaron los jóvenes hegelianos y el pensamiento histórico de la época (1870-1878). La exposición de la conciencia estética en Kierkegaard, el concepto de "infinitud" romántica en Baudelaire y la critica al pensamiento histórico en Nietzsche contienen las nuevas posiciones de una modernidad en boga, tanto crítica como afirmativamente, y permiten concebir el romanticismo como precursor de estas tendencias estéticas.

# I. La objetivación benjaminiana de la ironía romántica

El escrito temprano de Walter Benjamin, *El concepto de la crítica del arte en el Romanticismo alemán*, de 1917, se ubica antes del auténtico auge de la estética benjaminiana, mientras que el ensayo "El surrealismo", de 1929, ya desarrolla su peculiar perspectiva estético-utópica. La crítica de Benjamin al concepto banalizado de romanticismo ("Romanticismo. Un discurso no pronunciado ante la juventud escolar" y "Romanticismo: la respuesta del profano") se caracteriza por cierta inclinación de corte nietzscheano, e influida por el movimiento juvenil, hacia una expresión enfática. Dicha inclinación se halla determinada, a su vez, por una terminología que, de manera consecuente, asume un carácter esotérico. La mirada sobre la crítica de arte del romanticismo alemán ya contiene el tema central de la obra tardía de Benjamin: el mesianismo revolucionario que es tomado con seriedad en términos filosófico-históricos en la detallada nota tercera de la Introducción. Los conceptos que surgen aquí pueden ser vinculados con las categorías escatológicas e histórico-filosóficas que el propio Benjamin desarrollaría más tarde (*Tesis de filosofía de la historia*): se puede presumir que existe una relación entre el ya mencionado "mesianismo romántico" y el posterior concepto mesiánico de presente que desarrolla Benjamin. Por medio de esta relación, que ponen en evidencia los escritos tempranos, se puede comprobar hasta qué punto la conciencia de la modernidad se vio impulsada por el redescubrimiento benjaminiano del romanticismo. En el enfoque radical de Benjamin[1] son esenciales las siguientes modificaciones de la perspectiva que había estado vigente hasta ese momento y que había sido defendida desde Hegel hasta Carl Schmitt, pasando por Haym. Primero: a la crítica estética le es atribuido un derecho propio frente a la metodología filosófica. Segundo: el romanticismo temprano adquiere una aplicabilidad

[1] Cfr. especialmente Menninghaus, Winfried, *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt, 1987, pp. 230s. Además, Lypp, Bernhard, *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im Deutschen Idealismus*. Frankfurt, 1972, p. 51. Lypp no menciona aquí a Benjamin, pero su interpretación presupone, no obstante, la noción de ironía.

actual en vista a una teoría de la modernidad. En este contexto, tiene lugar una revalorización esencial de Friedrich Schlegel como teórico. Se trata de una fecha decisiva para la historia de la recepción del romanticismo, pues la crítica al romanticismo que se desarrolló en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX estaba en gran parte fundada en el descrédito de Friedrich Schlegel como teórico. Tercero: el concepto romántico de crítica se concretiza en la medida en que se torna legible una "teoria de la prosa" cuyo concepto fundamental es el de "reflexión". Esto se logra principalmente por medio de la revaloración tanto de los *Fragmentos del Athenäum* como de los *Fragmentos* de Novalis, mientras que, de forma llamativa, el ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega*, de orientación históríco-filosófica, ya no cumple ninguna función. En tanto Benjamin subraya la importancia del fragmento como portador semántico crucial de la estética romántica, la recriminación hacia el fragmento, que había prevalecido hasta el momento y que había ocupado un lugar central en la crítica decimonónica al romanticismo, se invierte. En la exposición de Benjamin de la estética romántica es esencial el concepto de "reflexión".[2] La "reflexión", en el sentido de la definición de Fichte, es decir, como autoconciencia del "pensar que reflexiona sobre sí mismo", abre la posibilidad de esta concepción estética. Lo fundamental en el redescubrimiento del concepto de reflexión es el hecho de que, a diferencia de lo que sucedía en la tesis contemporánea de Carl Schmitt acerca del pensamiento ocasionalista, a partir de la perspectiva de Benjamin, las ideas románticas no son consideradas arbitrarias ni solipsistas, sino necesarias e intuitivas. El concepto kantiano de la "intuición intelectual" es superado por medio de dos momentos de la reflexión: la inmediatez y el infinito. Por medio del concepto de "shock", la terminología paradójicamente mística y materíalista de Walter Benjamin le suministra a la estética moderna, cuyo inicio ya se registra en sus propios escritos tempranos, un pilar esencial. Para dicha estética son interesantes los siguientes temas, que Benjamin resalta esencialmente para la conciencia estética del romanticismo temprano: a) la reflexividad de la obra de arte, que es idéntica a la subjetividad del autor y que se opone al concepto clásico de obra que reclaman Hegel o Schmitt; b) el fenómeno de un lenguaje aforístico se trata de un tipo de lenguaje que ya no puede ser afectado por el reproche del no-pensar, es decir, de carecer de una sistemática suficientemente desarrollada; c) el concepto de percepción mágica, al cual se contrapone el concepto benjaminiano de contemplación

[2] En el contexto de nuestro planteo problemático no se puede indagar la justeza de la interpretación que hace Benjamin del concepto de reflexión. Para ello, cfr. Menninghaus, Winfried, *op. cit.*, pp. 30-71.

del aura; d) la autonomía de la obra de arte, es decir, un concepto genuino de forma, como expresión de la propia reflexión de la obra de arte; e) un concepto adivinatorio de la critica, que se corresponde con la hermenéutica de Schleiermacher; f) una teoria de la ironía que Benjamin conecta con una crítica a la recriminación de subjetivismo que realizaron Hegel y sus seguidores; g) la teoría de la novela como forma simbólica, es decir, como la forma más alta de la reflexión, y los efectos de dicha teoria sobre las escuelas artísticas modernas en Francia y Alemania; h) el romanticismo como espíritu moderno de la "sobriedad", como una forma espiritual en la cual se concentran los conceptos de cálculo, de la retribución y del hacer. Esto está en contradicción con aquella perspectiva que considera que la manía, esto es, un entusiasmo delirante, caracteriza al artista auténtico. En esta concepción del espíritu moderno de la sobriedad como característica definitoria ha sido integrada la reformulación de la teoria de lo feo, de aquello que ya no es más bello, que había esbozado Friedrich Schlegel.

En el momento en que Benjamin desarrolló su interpretación del romanticismo no había ninguna propuesta en esta dirección.[3] Junto a las obras canónicas de Rudolf Haym (*Die romantische Schule* [La escuela romántica], 1870) y de Ricarda Huch (*Blütezeit der Romantik* [El apogeo del romanticismo], 1901), Benjamin cita sobre todo a Siegbert Elkuß (*Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung* [Para un enjuiciamento del romanticismo y una critica a su investigación], Múnich-Berlin, 1918, Historische Bibliothek, Tomo 39) y a Carl Emders (*Friedrich Schlegel, Die Quellen seines Wesens und Werdens* [Friedrich Schlegel. Las fuentes de su ser y de su devenir], Leipzig, 1913). Elkuß es importante en tanto contraparte del trabajo revelador de Benjamin porque Carl Schmitt se refiere a él de manera aprobatoria en su escrito *Romanticismo político*, publicado en 1919, es decir, de forma casi contemporánea a *Sobre el concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (Schmitt presenta al romanticismo como el emergente literario de la reacción estética que se llevó a cabo desde Hemsterhuis, Hamann y Jacobi contra el racionalismo).

Lo que diferencia a Benjamin no solo de Carl Schmitt, sino también de otras obras contemporáneas, o incluso posteriores, acerca del romanticismo es tanto la concentración en las categorías poéticas como el hecho de que su análisis se realiza a la luz de una experiencia filosófico-literaria actual, es decir, fuera del alcance del concepto

[3] Con respecto a la investigación del romanticismo que Benjamin conocía, cfr. Menninghaus, Winfried, *op. cit.*, pp. 232s.

de ciencia histórico-positivista que era dominante en la época. Ya el título de su libro, *El concepto de crítica de arte*, contiene un giro en relación a los planteos predominantes de la época que se hallaban determinados por el interés en la filosofía o en la historia académica. En este contexto, en el concepto de lo místico o de lo mágico se insinúa la terminología esotérica que desarrollará Benjamin más adelante y que remitirá a una modernidad y a un presente que son anticipados de manera utópica. Benjamin caracteriza con mayor detalle los mencionados motivos de la conciencia romántica por medio de los siguientes rasgos. Sobre la reflexividad de la obra de arte: el hecho de que la propia obra de arte se comente a sí misma es una consecuencia del desarrollo de la conciencia en la novela moderna del siglo XX. En lo que respecta al concepto de reflexión, que Schlegel y Novalis tomaron de Fichte, Benjamin entiende que precisamente esta marca estructural es una exigencia estética de la concepción schlegeliana de la obra de arte: "El sujeto de la reflexión es en el fondo el producto artístico mismo".[4] Y: "En la medida en que la crítica es el conocimiento de la obra de arte, la crítica es autoconocimiento de esta misma".[5] Benjamin reconoce este rasgo de la noción romántica de obra sobre todo por medio de un análisis detallado tanto del concepto romántico de crítica como de la crítica literaria del propio romanticismo temprano. En este contexto, Benjamin pone de relieve por primera vez, en contraste con las anteriores evaluaciones histórico-literarias del romanticismo, la potencia creativa de este último. Sin embargo, en su análisis del concepto de reflexión romántica, Benjamin curiosamente no pone el acento sobre el Yo, sino sobre la obra de arte en sí misma y cita para esto el famoso *Fragmento 116* del *Athenäum*, que contiene la definición de poesía romántica como poesía universal: poesía universal significa, según Schlegel, potenciación infinita de la reflexión.[6] Benjamin se vale sobre todo de Novalis para desarrollar su idea de que el arte sería "el medio de reflexión *kat'exochen*".[7] Según Benjamin, esta estructura de la reflexión de la obra le otorga a la crítica una dignidad com-

[4] Benjamin, Walter, "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", en Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, ed. Frankfurt, 1974, tomo I, 1, p. 65. [Traducción al español: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, en *Obras*, libro I / vol. 1, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Abada, 2006, p. 67].

[5] Ibid, p. 66. [Traducción al español: Ibid, p. 67].

[6] Ibid, p. 63. [Traducción al español: Ibid, p. 64].

[7] Ibid, p. 64. [Traducción al español: Ibid, p. 65].

pletamente nueva: "crítica" significa, precisamente, "intensificación de la conciencia" de la obra.[8]

Sobre la forma lingüística del fragmento, es decir, del aforismo: como veremos más adelante, desde la polémica de Hegel contra Friedrích Schlegel como pensador asistemático o, más aun, como un ser incapaz de pensamiento filosófico, se extendió la sentencia de que el estilo tempranorromántico sería expresión de lo inacabado, de lo incompleto, es decir, de un pensamiento no serio, y no podria ser comparado en modo alguno con los grandes pensadores sistemáticos del idealismo estético, como Kant, Schiller, Hegel y Vischer. La ambiciosa apología que hace Benjamin del aforismo del romanticismo temprano[9] significa una desautorización radical de este juicio, aun cuando no aborde la condena de Hegel porque esta aparentemente le era desconocida.[10] Benjamin contradice la afirmación de que el pensamiento de Schlegel habria sido *eo ipso* asistemático y contrapone a esta negación lo que él considera que serían las "tendencias... sistemáticas"[11] de pensamiento schlegeliano. En oposición al ya mencionado trabajo de Siegbert Elkuß, Benjamin destaca sobre todo la intención sistemática de los aforismos de Friedrich Schlegel e intenta justificar la capacidad intelectual del aforismo por medio de la referencia al estilo de Nietzsche, a quien concibe indirectamente como heredero de Friedrich Schlegel.[12]

Benjamin le atribuye gran importancia a la capacidad sistemática que se encontraría contenida en Schlegel. En el marco de la disputa discursiva que tuvo lugar entre 1900 y 1920, un momento altamente fecundo para la configuración de teorías ambiciosas, tiene que valorar a Schlegel por razones estratégicas. Como es sabido, como estudiante neokantiano, Benjamin comienza a leer a Platón, a Kant, a la escuela de Marburgo y, por último, a Husserl. Originalmente intenta escribir un trabajo sobre Kant y la historia. La afirmación del enfoque sistemático de Schlegel tiene, además, un interés muy personal, esto es, justificar de manera convincente, por medio de un

[8] Ibid, p. 67. [Traducción al español: Ibid, p. 68].

[9] Ibid, pp. 42-53. [Traducción al español: Ibid, pp. 42-54].

[10] Cfr. Bubner, Rüdiger, *Einführung zu Hegels Vorlesungen über die Ästhetik I/II*. Stuttgart, p. 7.

[11] Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 41. [Traducción al español: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, op. cit.*, p. 42].

[12] El significado de Nietzsche para el joven Benjamin aún no ha sido suficientemente estudiado. Cfr. Pfotenhauer, Helmut, "Benjamin und Nietzsche", en *Links lässt sich noch alles enträtseln*, ed. B. Lindner. Frankfurt del Meno, 1978. Además, Stoessel, Marleen, *Aura: das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. Múnich, 1983. pp. 60 y 203, Nota 57.

trabajo filosófico, su propia orientación hacia la teoría artística. Sin embargo, en virtud de las pretensiones sistemáticas, él debe retomar, junto a los *fragmentos del Athenäum*, que eran el motivo determinante de las burlas de los filósofos y filólogos eruditos, los fragmentos filosóficos de 1804 hasta 1806, que realmente ya no son representativos de los aforismos del romanticismo temprano de Friedrich Schlegel. No obstante, si se quiere ser convincente, el rango teórico-espiritual de los aforismos de Schlegel se debe demostrar solo por medio del ejemplo de los *fragmentos del Athenäum*. Por esto mismo, Benjamin sustenta su alegato central sobre el análisis de aquella forma lingüística en la que, como sostiene, "el interés estético lo abarcó" todo.[13] Explica la innegable falta de elementos sistemáticos recurriendo a la "esencia de su misticismo", es decir, a la pretensión de concebir "el absoluto" como el "sistema bajo la figura del arte".[14] Aun cuando Benjamin destaque el riesgo de este "misticismo", se aferra de un modo tan perturbador a la exposición de este concepto que ya se puede vislumbrar aquí un futuro término estético de Benjamin. Para justificar la caracterización de Friedrich Schlegel en términos "místicos", Benjamin recalca la conciencia schlegeliana acerca de un conocimiento que se dirigiría "hacia el interior" y que se sustraería a la comunicación.[15] Benjamin fundamenta así la "terminología" específica de los fragmentos, o mejor dicho, aforismos, de *Athenäum*, los cuales todavía habían sido interpretados por Elkuß como "formas en cierto grado autotélicas", como literatura sin un contenido teórico estrictamente identificable. Dado que, según Schlegel, el conocimiento que se dirige hacia el interior rehúye la enunciación de la "lógica habitual",[16] la forma aforística debía realizar una tarea en cierta manera imposible. De esta forma, Benjamin se convierte en un defensor nato del proyecto "místico" de Schlegel. Lo que le interesa de los aforismos de Schlegel es precisamente la "terminología", es decir, la forma lingüística esotérica; la "terminología mística", como sostiene Benjamin adoptando un término del hermano de Friedrich, August Wilhelm, que media entre "el pensar discursivo" y la "intuición intelectual".[17] Como si ya se tratara de su propia causa, Benjamin procura demostrar la actualidad espiritual Schlegel. Esta consistiria justamente en haber establecido, más allá de la discursividad y de la intuición y, por ende, más allá también de los sistemas de reglas

[13] Ibid, p. 44. [Traducción al español: Ibid, p. 45].

[14] Ibid, p. 45. [Traducción al español: Ibid, p. 46].

[15] Ibid, 46. [Traducción al español: Ibid, p. 47].

[16] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[17] Ibid, p. 47. [Traducción al español: Ibid, p. 48].

clásicos y de la mera intuición intelectual, un sistema conceptual que se nutre de la fuerza innovadora del lenguaje.[18]

Esta acentuación del lenguaje, la afirmación del lenguaje del aforismo del romanticismo temprano, toma como modelo de la terminología "mística", a fin de cuentas, el concepto de "ingenio" [*Witz*] y el concepto de "critica". En el ingenio, en su contenido esotérico místico, Benjamin descubre un medio de reflexión que "hace su relampagueante aparición".[19] En este contexto, cita la oración de Novalis "el ingenio es la aparición, el relámpago externo de la fantasía. De ahí... lo parecido del juego de palabras a la mística".[20] De ese modo, la metáfora de la iluminación "repentina", que ha definido crecientemente la poética de los autores modernos, es utilizada más allá de todo entramado argumentativo. En apoyo de la pretensión de tornar plausible el lenguaje asistemático del espiritu, incluso del concepto, Benjamin cita el ensayo de Schlegel "Sobre la incomprensibilidad", en el cual encuentra especialmente relevante la siguiente oración: "A menudo las palabras se comprenden mejor a sí mismas que quienes las usan".[21] En esta frase se insinúa ya tanto la propia filosofía mística del lenguaje de Benjamin, como una idea de "espíritu" que más tarde formuló Adorno en una de sus últimas cartas a Benjamin: "Estoy convencido de que nuestros mejores pensamientos son aquellos que no podemos pensar por entero".[22] El mismo Benjamin puso por escrito un razonamiento parecido en el ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano*: "En toda forma lingüística reina el conflicto entre lo pronunciado y pronunciable con lo no pronunciado e impronunciable. Al considerar esta oposición adscribimos a lo impronunciable la entidad espiritual última".[23] Y: "Por ejemplo, la lengua alemana no es de modo alguno una expresión de todo aquello que presuntamente nosotros seriamos capaces de expresar por medio de ella, sino que es la expresión inmediata de aquello que se comunica por su intermedio. Este «se» reflexivo es

[18] Ibid.

[19] Ibid, p. 49. [Traducción al español: Ibid, p. 50].

[20] Ibid. [Traducción al español: Ibid. Con modificaciones].

[21] Ibid. [Traducción al español: Schlegel, Friedrich, "Sobre la incomprensibilidad", en *Fragmentos*, trad. de Pere Pajerols. Madrid, Marbot, 2009, p. 222].

[22] Adorno, Theodor W., *Über Walter Benjamin*, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt, 1970, p. 160. [Traducción al español: *Sobre Walter Benjamin*, ed. Rolf Tiedemann, trad. de Carlos Fortea. Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 171].

[23] Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt, 1966, p. 15. [Traducción al español: "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano", en *Iluminaciones IV*, trad. de Eduardo Subirats. Madrid, Taurus, 1991, p. 65].

una entidad espiritual".[24] Estas declaraciones acerca del lenguaje ciertamente no solo se deben a la temprana lectura e interpretación que hace Benjamin de la terminología místico-romántica. Dichas declaraciones estaban prefiguradas en la terminología romántica, más especialmente en la afirmación de Friedrich Schlegel acerca de las palabras que se comprenden entre sí, en la cual se insinúa la idea de una autonomía del significante, independiente de la forma de comunicación instrumental, que es explicada por Benjamin en su ensayo de teoria del lenguaje. Por otra parte, aquí se establece una contradicción radical con el veredicto de Hegel sobre el aforismo romántico, especialmente en cuanto a la utilización que hace Schlegel de la "incomprensibilidad" como principio de estilo de una nueva época. El predominio de la metáfora del "relámpago" en el análisis de Benjamin demuestra hasta qué punto la metafórica de un lenguaje revelado de carácter "repentino" resulta determinante del interés de Benjamin por la terminología mística del romanticismo temprano.[25]

Es característico del concepto específicamente reflexivo de lo místico que se forma Benjamin, el hecho de que, junto al ingenio romántico, afirme el concepto de "crítica" como "el principal concepto esotérico de la escuela romántica".[26] Benjamin muestra que, sobre el trasfondo de la utilización kantiana del concepto de critica (*Crítica de la razón pura*), este recibe un "significado por así decir mágico".[27] A diferencia de los juicios peyorativos acerca de los logros de la critica romántica, como aquellos que aparecen desde la valoración jovial de Rudolf Haym hasta el polémico desprecio de Carl Schmitt, Benjamin pone de relieve la cualidad creativo-especulativa del concepto romántico de critica.[28] La critica ya no es más una estimación en el sentido del antiguo "juez de arte",[29] sino un conducta activa, equiparable a la propia reflexión. En una carta de la época de gestación de este estudio, que se hallaba dirigida a Scholem, Benjamin señala de manera lapidaria y enfatizando la dimensión actual de la estética romántica que acaba de redescubrir: "El concepto moderno de crítica emanaba de la acepción romántica de este mismo

[24] Ibid, p. 10. [Traducción al español: Ibid, p. 65].

[25] Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstkritik, op. cit.*, p. 49. [Traducción al español: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, op. cit.*, p. 50].

[26] Ibid, p. 51. [Traducción al español: Ibid, p. 51].

[27] Ibid, p. 51. [Traducción al español: Ibid, p. 52].

[28] Ibid.

[29] Ibid, p. 83.

concepto".[30] Esa es una perspectiva enteramente nueva, desconocida en las conversaciones académicas de la época, y, sin embargo, ya un axioma de la modernidad clásica que se está configurando. La fundamentación detallada de Benjamin aparece en la presentación del concepto concreto de crítica como el descubrimiento del espíritu poético en la propia obra de arte. En esta exigencia radica para Benjamin el carácter revolucionario del concepto de crítica del romanticismo temprano no solo en relación al racionalismo del dogmatismo estético, sino también al subjetivismo de la estética del genio.[31] Precisamente este último juicio establece, sin que Benjamin fuera consciente de esta oposición, una barrera contra los efectos epistemológicamente devastadores de la afirmación de Hegel acerca de la "subjetividad" ilusoria del romanticismo temprano, esto es, acerca de aquella afirmación que seria asimilada y justificada por Carl Schmitt durante la misma época. En ese momento, Benjamin aún no conocía a Carl Schmitt, a quien deberá agradecerle el concepto de soberanía que utilizará en el tratado del *Drama barroco alemán*. No hay indicios de un trabajo sobre la estética de Hegel en el que se expongan los principales ataques contra la vacía subjetividad de Schlegel. Se trataba, más bien, de que Benjamin veía codificado por primera vez en el romanticismo temprano su propia e innata norma espiritual del arte, es decir, haber conjurado "las leyes del espíritu en la obra de arte misma", en lugar de "hacer de esta un mero producto secundario de la subjetividad".[32] Benjamin vincula esta interpretación "objetivista" del concepto de crítica del romanticismo temprano con un ataque a aquellos autores modernos que siguen la mera "subjetividad".[33] Él acentúa la exigencia de descubrir lo "poético" de la obra. De aquí se sigue que solo las obras objetivamente relevantes son susceptibles de ser expuestas a la crítica, la cual excluye, por su parte, la subjetividad del crítico: "Lo distintivo del concepto romántico de crítica es sin duda no reconocer una particular valoración subjetiva de la obra en el juicio del gusto... No es el critico el que pronuncia el juicio sobre esta, sino el arte mismo, bien asumiendo en el medio de la critica la obra misma, bien repudiándola".[34] Aquí todavia se puede reconocer la intención

[30] Cfr. Notas a *Der Begriff der Kunstkritik*, en Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, tomo 1, 3, *op. cit.*

[31] Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstkritik*, *op. cit.*, p. 71.

[32] Ibid, p. 71. [Traducción al español: Ibid, p. 72].

[33] Ibid.

[34] Ibid, p. 80. [Traducción al español: Ibid, p. 80].

original de Benjamin de poner en evidencia la coincidencia de la crítica romántica con Kant.

Es característico del enfoque genuino y no meramente recapitulador de los escritos tempranos de Benjamin acerca del romanticismo temprano que el interés por lo esotérico y lo místico, que ya es visible en esta época, se encuentre balanceado por medio de la concluyente adhesión al romanticismo como espíritu de la "sobriedad" moderna. A la perspectiva espiritualista se le suma así una de carácter materialista. Tomando una famosa expresión de la "poesía sacrosobria" de Hölderlin, en la cual este refundaba la exigencia de Klopstock de una poesía santa, Benjamin hace referencia a la concepción "sobría" del arte en la obra de Friedrich Schlegel y de Novalis.[35] En la prosa de estos dos autores se expresaria de la manera más clara el principio de la reflexión. Esto significa que aquí saldria a la luz –Benjamin insiste enfáticamente en esta idea– la diferencia con respecto a la representación platónica de una manía, de un éxtasis que se volveria productivo en el artista: el lenguaje romántico no es interpretado como un modo de éxtasis preconsciente, sino como su opuesto, como un modo de la sensatez. No podemos indagar en este contexto qué tan justa es esta afirmación. Se podrian encontrar con facilidad textos que probaran lo contrario, por ejemplo *La conversación sobre la poesía* de Schlegel (1800) o los *Himnos* de Hölderlin (hacia 1800). Para la coherencia de esta interpretación es decisivo el hecho de que Benjamin pueda fundamentar a partir del descubrimiento de lo prosaico la idea que había postulado acerca de la actualidad del lenguaje y de las teorías del romanticismo temprano. Benjamin considera lo reflexivo prosaico en los siguientes aspectos: el concepto de "cálculo", el de "retribución", el de "hacer" y el de lo "ya no más bello".[36] Benjamin reconoce en numerosos aforismos de Friedrich Schlegel y de Novalis el acta fundacional de una estética moderna, que reflexiona acerca de sus propias condiciones intelectuales y económicas de producción: "La doctrina según la cual el arte y sus obras no son esencialmente ni apariciones de la belleza ni manifestaciones de una emoción inmediatamente inspirada, sino un medio de formas que se sustenta en sí mismo ya no ha caído en el olvido desde el romanticismo alemán, al menos en el espíritu del desarrollo artístico como tal. Si se quisiera llevar hasta sus principios fundamentales la teoria del arte de un maestro tan eminentemente consciente como Flaubert, la de los parnasianos o aquella del círculo de George, entre ellos se encontrarían los aquí expuestos. Aquí

[35] Ibid, pp. 103s.

[36] Ibid, pp. 104s. [Traducción al español: Ibid, p. 103].

era preciso formular estos principios fundamentales y demostrar su origen en la filosofía del romanticismo temprano alemán".[37]

Así llega la presentación benjaminiana de *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* a la tesis del significado inmediato del romanticismo para el arte del presente; es decir, para un arte que afirma el concepto de la forma, el cual es idéntico con la modernidad clásica en general.

Por último, sería necesario discutir algunos aspectos de la estética del romanticismo temprano que tienen importantes consecuencias para el programa místico-prosaico de modernidad que desarrolla Benjamin. En lo que respecta al concepto de la *percepción mágica* es necesario decir que se trata de una primera presentación del concepto de contemplación que posteriormente desarrolla Benjamin en torno al motivo del "aura". El conocimiento de un objeto es siempre, para la doctrina del romanticismo temprano, una forma de autoconocimiento. El conocimiento de un objeto se convierte en una "observación mágica"[38] cuando el percibir y el conocer son idénticos: la observación mágica "no observa en su objeto nada singular, determinado. Este experimento no se basa en ninguna pregunta a la naturaleza. La observación tiene más bien en cuenta solo el autoconocimiento germinal del objeto o, en verdad, dicha observación es la misma conciencia germinal del objeto".[39] Un texto temprano, "Die Ferne und die Bilder" ["La lejanía y las imágenes"], torna muy verosimil el hecho de que en el concepto romántico de "observación mágica" se encuentre prefigurada ya la propia disposición estético-contemplativa de Benjamin. En este aparece la imagen de un cielo sin nubes "en un azul eterno", la cual fue agregada en una nota al pie de ese escrito bajo la forma de una cita modificada de Goethe ("El azul del cielo nos revela el principio básico del cromatismo"). A pesar de que la imagen natural que utiliza Goethe expresa la percepción de una ley natural objetiva y, por ende, justamente lo contrario de la disposición reflexiva, debe percibirse la relación que existe entre la "observación mágica", que le ha sido atribuida al romanticismo temprano, y la contemplación benjaminiana.[40]

Acerca del concepto de obra de arte autónoma: este es uno de los conceptos que resulta determinante para el trabajo de Benjamin en general. En una carta a Scholem afirma: "Recién desde el romanticismo la intuición ha adquirido un papel dominante, de tal manera

[37] Ibid, p. 107. [Traducción al español: Ibid, p. 105].

[38] Ibid, p. 60. [Traducción al español: Ibid, p. 61].

[39] Ibid, p. 60s. [Traducción al español. Ibid].

[40] Sobre el concepto de contemplación cfr. Stoessel, Marleen, *op. cit.*, p. 57s.

que una obra de arte puede ser contemplada en sí y por sí, sin su relación con la teoria o la moral".[41] En el tratado, esta afirmación de la carta da lugar a la siguiente conclusión: "En efecto, el concepto schlegeliano de crítica no solo consiguió la libertad respecto de doctrinas estéticas heterónomas: más bien la posibilitó por vez primera al establecer para la obra de arte un criterio diferente de la regla, el criterio de una determinada construcción inmanente de la obra".[42] En esta nueva reivindicación de la autonomía Schlegel habría alcanzado algo para el objeto artístico que Herder y Karl Phillip Moritz no habrian logrado conseguir y que solo Kant habría hecho posible, pero en relación a la mera capacidad de juzgar del sujeto.[43]

Acerca del concepto de ironía: probablemente este sea el concepto más analizado de toda la terminología del romanticismo temprano. Dicho concepto es denominado esotérico, esto es, místico, por Benjamin. La ironía, en tanto expresión de la subjetividad "nula", ha sido el concepto que ha atraído en mayor medida las críticas de Hegel y, siguiendo su ejemplo, las de Kierkegaard. Sin hacer referencia a ninguna de estas dos autoridades de orientación contraria dentro de la crítica del siglo XIX al romanticismo, Benjamin se esforzó teóricamente por rechazar la condena del subjetivismo por medio de la salvación del concepto de crítica del romanticismo temprano para una perspectiva objetiva.[44] Ciertamente Benjamin admite la posibilidad de una interpretación subjetivista de las intenciones de Friedrich Schlegel. Esta interpretación se basaria en la afirmación schlegeliana acerca del "arbitrio del poeta", el cual no "está sujeto a ninguna ley".[45] Pero Benjamin pone en duda la interpretación subjetiva de esta frase en la medida en que propone una lectura de carácter "objetivista": de acuerdo con esta última, la frase en cuestión establecería la exigencia, que Schlegel sostuvo en otro lugar, de que el poeta romántico sea "cabalmente poesía".[46] El pasaje anteriormente citado consumaria, por ende, la exigencia de autonomía, la cual habria sido la invención original y prometedora del romanticismo. Esta critica a la "subjetividad" se dirigiria sobre todo contra la teoría romántica de la disolución arbitraria de la

[41] Notas a *Der Begriff der Kunstkritik, op. cit.*, p. 801.

[42] Benjamin, Walter, *Der Begriff der Kunstkritik, op. cit.*, p. 71. [Traducción al español: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, op. cit.*, p. 72].

[43] Ibid, p. 71.

[44] Ibid, pp. 82s. Para la prehistoria de la discusión acerca de la ironía cfr. Menninghaus, Winfried, *op. cit.*, pp. 67s.

[45] Benjamin, Walter, *op. cit.*, p. 82. [Traducción al español: *op. cit.*, p. 82].

[46] Ibid.

forma por medio del artista, disolución que sería ejemplificada de manera paradigmática por las comedias de Tieck. Esta crítica es tomada por Benjamin como disparador para una segunda objetivación, no meramente argumentativa, sino también afirmativa: "La forma determinada de la obra singular, que se podria definir como forma de exposición, se convierte en la victima de la descomposición irónica. Pero, por encima de ella, la ironía rasga el cielo de la forma eterna, la idea de las formas, que podría llamarse la forma absoluta, y demuestra la supervivencia de la obra, la cual extrae de esta esfera su indestructible subsistencia, después de que la forma empírica, la expresión de su aislada reflexión, haya sido por ella consumida. La ironización de la forma de exposición es por así decir la tempestad que alza el velo ante el orden trascendental del arte, y descubre a este y en su seno la subsistencia inmediata de la obra en tanto que misterio. Pero la obra no es esencialmente, tal como Herder la consideraba, una revelación y un misterio de genialidad creativa que bien podría ser llamado misterio de la sustancia: es un misterio del orden, revelación de su absoluta dependencia respecto de la idea de arte, de su eterno e indestructible ser en ella superada [...] La creencia en la indestructibilidad de la obra, tal como se expresa en los dramas irónicos de Tieck y en las novelas a trozos de Jean Paul, fue una fundamental convicción mística del romanticismo temprano... La ironía formal no es, como el celo o la honestidad, un comportamiento intencional del autor, y no puede entenderse, como usualmente se hace, como indicio de una carencia subjetiva de limites, debiendo ser apreciada como momento objetivo de la obra misma".[47]

Como "ironía formal", la subjetividad es salvada para la estética moderna de manera análoga a los conceptos superíores de crítica o de arte, es decir, no como "comportamiento intencional del autor", no como índice "de la falta de límites de la subjetividad", sino como "momento objetivo de la propia obra de arte". Con el escrito de Benjamin todavía no ha llegado el momento del descubrimiento moderno, estético-teórico, del romanticismo temprano. No obstante, la estética moderna se ha vuelto posible. Y esto no solo a raíz del descubrimiento benjaminiano acerca de las logros de la conciencia estética de Friedrich Schlegel y de Novalis, sino sobre todo a causa del propio rol de Benjamin en este proceso. Sigue siendo decisiva la potenciación del impulso del romanticismo temprano que dio la primera obra de quien fuera, junto a Adorno, uno de los estetas más importantes de la modernidad clásica alemana. Solo gracias al impulso del romanticismo temprano, Benjamin pudo lograr una diferenciación de criterios

[47] Ibid, pp. 36s. [Traducción al español: Ibid, p. 86].

artísticos formales que, en función de su precisión, podrian medirse con las configuraciones teóricas contemporáneas que propuso el formalismo ruso temprano y la nueva critica estadounidense –esto es, con dos configuraciones teóricas que fueron desarrolladas por teóricos que pensaron en estrecha relación con la vanguardia literaria del momento (Sklovskij y Eichenbaum)–, mientras que el discurso de las ciencias literarias alemanas permaneció atrapado en una configuración conceptual propia de las ciencias humanísticas.[48]



[48] El posterior concepto benjaminiano de caos ha sido vinculado con la categoría de "carnaval" de Bachtin. Cfr. Zima, Peter V., "Ambivalenz und Dialektik. Von Benjamin zu Bachtin-oder: Hegels kritische Erbe", en Volker Bohn ed., *Romantik, op. cit.*, pp. 232s.

# II. Lo fantástico de los surrealistas

La nueva perspectiva de Benjamin es solo una de las dos formas, la primera de carácter teórico, en las que fue sopesado después de 1900 el romanticismo como poesía moderna. La otra, muy importante e influyente para la literatura del siglo XX, es de naturaleza literario-imaginativa: esta no tuvo lugar en el marco de la literatura alemana, por ejemplo en el neorromanticismo, sino en el surrealismo francés y por medio de enfoques y de referencias esotéricos. Hay diferentes pruebas del interés del surrealismo por el romanticismo alemán, la mayoría son meras referencias dispersas cuyo significado y contextos solo puede ser indagado de manera argumentativa y no simplemente por medio de referencias al tema. Este interés fue preparado por la inclinación especifica que, desde Baudelaire en adelante, se manifestó en la lírica francesa por Novalis, una figura cuyo significado poetológico para la modernidad era visible ya antes de 1900.[1] Resulta ilustrativa de la interpretación surrealista sobre todo la obra de Apollinaire, Breton, Aragon y sus continuadores, y también la del surrealista tardío de origen argentino, Julio Cortázar. Se demostrará que, a diferencia de lo que sucedía en la interpretación de Benjamin, en el caso del surrealismo, no solo el romanticismo temprano es dotado del aura de la modernidad por haber descubierto el devenir teoría de la obra de arte, es decir, su reflexividad. Ciertamente la estética del romanticismo temprano, en especial su aforística, tuvo que volverse interesante para estos autores porque la mayor diferencia entre lo moderno y lo premoderno radica en esta nueva conciencia teórica en función de la cual surge un nuevo tipo de artista que trabaja de manera intelectual –aquí uno se puede remitir a Baudelaire, Valéry, James Joyce, Musil, Broch, Brecht–. Los descubrimientos del teórico Benjamin demuestran esto. No obstante, a pesar de que el surrealismo fue estimulado por impulsos teóricos, procedentes sobre todo de la filosofía y de la ciencia de la cultura alemana –Freud y Hegel resultan importantes aquí–, su interés se hallaba orientado en verdad hacia la poesía y el lenguaje románticos. Con independencia de Novalis, cuyo nombre ocupa también aquí un lugar importante, los surrealistas fueron movilizados, en

[1] Cfr. Vordtriede, Wener, *Novalis und der französiche Symbolismus. Zur entstehungsgeschichte des dichterischen Symbols*. Stuttgart, 1963. Además: Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburgo, 1956.

primer lugar, por dos poetas de la generación romántica posterior a 1800, que han sido marginados hasta el momento por la tradición alemana: Clemens Brentano y Achim von Arnim. Estos dos nombres nos remiten a la nueva forma categorial del interés surrealista. Junto a la interpretación benjaminiana de la ironía aparece un elemento completamente diferente que es más bien hostil al interés teórico: ¡lo inconsciente como lo imaginativo y lo fantástico! En lo que respecta a su significado para el desarrollo de lo moderno, este elemento no va a la zaga de la pretensión de reflexividad, esto es, del tornarse consciente, sino que se ubica al mismo nivel. Lo fantástico constituye, por así decirlo, el otro polo de la conciencia moderna, de la misma manera que ya la teoría benjaminiana de la modernidad romántica también se caracterizaba por la polaridad de la terminología de carácter místico y sobrio.

## 1. Apollinaire y Clemens Brentano: el motivo de "Lore Lay"

Una presentación de la poesía de Brentano, del estado de ánimo de su discurso poético, fue realizada antes de la primera guerra mundial ante el círculo literario de París por el inventor del concepto "surrealismo", es decir, por Guillaume Apollinaire. En su primera gran obra poética, *Alcoholes* (1913), se encuentra la versión francesa del poema más conocido de Brentano "Zu Bacharach am Rheine" [En Bacharach junto al Rin]. Este poema se inscribe en un grupo de poemas *Rhénanes*.[2] Entre ellos se encuentran poemas como "Nuit Rhénane",[3] "Les cloches",[4] "Rhénane d'automnes",[5] "Les femmes".[6] Todos estos poemas se definen por una temática vinculada al Rin e inspirada en Brentano. La plasticidad de corte impresionista de esta temática se halla estructurada simultáneamente por metáforas de la tradición simbolista y también por el material lingüístico de la línea Verlaine-Rimbaud. Por lo tanto, no se trata, por ejemplo, de la imitación de un romanticismo renano naif o, dicho en otros términos, de la conquista de un material primitivo a manos del heredero de la decadencia francesa, ávido de atracciones. En las historias renanas de Apollinaire aparecen vinculaciones metafóricas cuyas cualidades

[2] [NT: Renanos].

[3] [NT: Noche renana].

[4] [NT: Las campanas].

[5] [NT: Rhin en otoño].

[6] Apollinaire, Guillaume, "Alcools", en *Œuvres complètes*, ed. Michel Decaudin. París, pp. 55s. [NT: Las mujeres].

estructuralmente simbólicas remiten, por una parte, a la mencionada tradición francesa, y, por otra parte, aparecen de nuevo en la traducción del poema de Brentano. La metáfora de la llama, que es central en el poema de Brentano, da comienzo también al primer poema renano de Apollinaire, "Noche renana", pero ya aparece en un lugar central en el poema hímnico inaugural, dedicado a la ciudad de Paris, del ciclo titulado *Zone*.[7] Esto también vale para la metáfora de la "Mujer", que en "Noche renana" evoca una entidad con rasgos espectrales y de brujería[8] que se encuentra prefigurada en las "Femmes ensanglantées" de los *Himnos de París*.[9] Podemos decir de antemano que, con la ayuda de la reiteración de estos elementos metafóricos, los poemas de Brentano le ofrecen motivos directrices a la representación imaginativa del surrealista Apollinaire. Apollinaire no busca simplemente una vuelta al romanticismo desde el simbolismo, no re-romantiza el lenguaje francés con la ayuda del lenguaje de Brentano, sino que descubre, por medio de la metafórica de Brentano, la cualidad de un estado de ánimo que aún no había sido encontrado por él.

¿Cómo se debería comprender este estado de ánimo moderno? La primera indicación para esto nos la ofrece el corpus del lenguaje alemán que aparece en los poemas de Brentano, un corpus que fascina a Apollinaire hasta el punto de traducirlo y de incorporarlo a su ciclo como un elemento. Apollinaire toma como modelo la primera versión del poema renano de Brentano que aparece en su novela *Godwi* como "canción de Violetta". Esta versión tiene el siguiente texto:

*LORE LAY*

Junto al Rhin en Bacharach
una hechicera vivió,
tan bella y preciosa era
que a muchos el corazón robó.

Y mucho daño hizo
a los hombres de alrededor,
de sus lazos amorosos
ya no hubo salvación.

[7] Ibid, p. 116 y p. 57. [NT: Zona].

[8] Ibid, p. 116.

[9] Ibid, p. 57. [NT: Mujeres ensangrentadas].

El obispo la llamó
ante su poder clerícal
y tuvo que absolverla,
de su porte no había igual.

Él le habló conmovido:
¡Tú, pobre Lore Lay!
¿Quién así te ha hechizado
y te ha extraviado en el mal?

Déjeme morir, señor,
cansada del mundo estoy,
pues tiene que perecer
aquel que mis ojos ve.

Estos ojos son dos llamas,
mi brazo, una vara mágica
¡Oh, abandóneme a las llamas!
¡Oh, rompa entonces mi vara!

No puedo condenarte,
hasta que tú me reveles
por qué en tus llamas arde
mi propio corazón.

No puedo la vara romper,
¡hermosa Lore Lay!
Pues entonces se quebraría
en dos mi corazón.

Señor obispo, no haga burlas
de una pobre como yo,
y pídale misericordia,
por mí a nuestro Dios.

No debo seguir viviendo,
a nadie amo ya.
La muerte debe darme,
para eso he venido a usted.

Mi amado me engañó,
y de mí se apartó,

se fue lejos, muy lejos,
a un extraño país.

Ojos dulces y salvajes,
mejillas rojas y blancas,
palabras suaves y tiernas,
tal es mi circulo mágico.

Yo misma debo perecer,
mi corazón sufre tanto,
al ver mi propia imagen,
quiero morir de dolor.
Hágaseme justicia,
que muera yo como Crísto,
todo debe desaparecer,
porque él ya no está conmigo.

Tres caballeros él manda traer:
enciérrenla en el claustro.
¡Ve, Lore! A Dios encomienda
tu sentido encantado.

Debes convertirte en monja,
en monja de negro y blanco,
prepararte en la tierra
para tu viaje a la muerte.

Hacia el claustro cabalgan
los caballeros, los tres,
y triste va en el medio
la bella Lore Lay.

Oh caballero, permítame
subir a esa gran roca,
quiero volver a ver
el castillo de mi amado.

Quiero volver a ver
en lo profundo del Rhin.
Y luego en el claustro
ser la esposa del Señor.

La roca es tan empinada,
la pared es tan abrupta,
sin embargo ella escala,
hasta llegar a lo alto.

Ataron los tres jinetes
a sus caballos abajo,
y escalaron también
hacia arriba sin descanso.

La joven dijo: allá va
una barca sobre el Rhin,
el que en la barca está
mi amado tiene que ser.

Mi corazón se ha puesto alegre,
¡mi amado tiene que ser!
Entonces se inclinó
y abajo en el Rhin cayó.

Los caballeros debieron morir,
no pudieron retornar,
sin tumba y sin clérigo,
tuvieron que perecer.

¿Quién cantó esta canción?
Un navegante del Rhin,
y de la piedra de los tres caballeros
desde entonces resonó:

¡Lore lay!
¡Lore lay!
¡Lore lay!
Como si fueran míos los tres.[10]

Sin embargo, de estas 25 estrofas, Apollinaire solo tradujo 15.[11] Él termina con la caída al Rhin de Lore Lay. El cierre épico-elegíaco, que vincula la balada con el mito de la tradición popular, ha sido eliminado. Apollinaire pasó por alto de igual modo las estrofas

[10] Brentano, Clemens, *Werke*, ed. Wolfgang Frühwald, Bernahard Gajek y Friedhelm Kemp. Múnich, 1968, tomo 1, pp. 112s. [La traducción del poema es de Paula Poenitz].

[11] Apollinaire, Guillaume, *op. cit.*, p. 119.

número dos, ocho, diez, doce, trece, catorce, veinte y veintiuno. Mientras que la eliminación del cierre épico y de las estrofas veinte y veintiuno se encuentra orientada a lograr una mayor concentración anímico-dramática, la renuncia a una parte del discurso de Lore Lay con el obispo omite un motivo específico de Brentano, a saber, la experiencia masoquista-narcisista de sí: "Yo misma debo perecer, / mi corazón sufre tanto, / al ver mi propia imagen". ¡La magia de sus ojos no se dirige solo contra los hombres que se encuentran alrededor, contra el obispo, sino también contra ella misma! De este modo, el pedido de absolución en la muerte queda motivado de una manera compleja, esto es, no solo moralmente, para rehuir de esta forma la culpa, como en el primer discurso de Lore Lay, sino de manera existencial: la muerte no es un castigo o una absolución moral, sino una forma de suicido que viene de afuera y que responde al hecho de que no se puede sobrellevar más la existencia solipsista. Esta existencia, que aquí aún tiene una forma legendaria, puede ser tranquilamente reemplazada por el lector de manera asociativa por una existencia más plausible, más moderna. Justamente en este punto radica el refinamiento psicológico del motivo de Brentano. Por ello Brentano ha resaltado siempre que la balada, y en última instancia el nombre "Lore Lay", no tiene una temática popular anónima, como en el caso de la colección *El cuerno mágico*, sino que constituye una invención propia.

El motivo por el cual Apollinaire prescinde de este efecto extremo se debe buscar probablemente en su interés por no estropear la simpleza del motivo mágico por medio de elementos psicológicos adicionales, por una parte, ni ponerla a prueba por medio de un número de estrofas muy extendido, por la otra. La rima cruzada de cuatro versos, que es característica de Brentano y que probablemente imita la segunda estrofa de la canción de los nibelungos, no era posible en francés. En lugar de ella se encuentran diecinueve dísticos de versos largos y de dos estrofas. La consecuencia de este cambio formal es el desplazamiento de las imágenes narrativas de la situación en favor de ciertos códigos centrales de un círculo mágico de representación: "sorcière blonde" ("hechicera"), "mourir d'amour" ("seducir corazones"), "à cause sa beauté" ("tan bella era su figura"), "o belle Loreley aux yeux de pierres" ("Tú, pobre Lore Lay").[12] A diferencia del modelo romántico, los sucesos mágico-psicológicos aparecen sustantivamente concentrados en metáforas que se corresponden con ellos y que se reiteran de manera recu-

[12] [NT: De aquí en adelante, traducimos al español la versión alemana que propone Bohrer del original francés].

rrente. En este sentido, asume un carácter paradigmático el hecho de que, en lugar del encabezamiento "¡Hermosa Lore Lay!", aparezca una versión ampliada, que parafraseada en alemán diría lo siguiente: "¡Hermosa Lore Lay con ojos de piedra preciosa!".[13] Esta cosificación casi simbólica es reproducida nuevamente cuando, en el lugar de la respuesta de Lore Lay ("Estos ojos son dos llamas, / mi brazo, una vara mágica"), la versión francesa introduce esta frase: "Mes yeuz ce sont des flammes et non des pierreries"[14] ("mis ojos son llamas y no piedras preciosas").[15] De una forma igualmente independiente funciona la metáfora "mon coeur",[16] una palabra central de la tradición francesa desde Baudelaire, que no aparece de ninguna manera bajo esta forma en el poema de Brentano. Lo mismo vale para el discurso de despedida del obispo: "¡Ve, Lore! A Dios encomienda / tu sentido encantado". Apollinaire agrega aquí un verso más: "Va-t'en Lore en folie va Lore aux yeux tremblants".[17] Sucede que Apollinaire disuelve el tono narrativo y de balada y pone en su lugar la relación de las palabras fabuloso-mágicas más importantes, sobre todo la palabra "yeux", con la consecuencia de que produce una transformación completa: "Puis il s'en allerent sur la route tous les quatre / La Loreley les implorait et ses yeux brillaient commes des astres"[18] ("Hacia el claustro cabalgan / los caballeros, los tres, / y triste va en el medio / la bella Lore Lay").[19] Otra vez, el motivo de los ojos es fijado en un objeto simbólico, el motivo de la flor de Aster[20] (antes habían sido piedras preciosas). El motivo de los ojos también se encuentra al final de la versión de Apollinaire: "Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley / ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de soleil".[21]

Finalmente, Apollinaire también ha invertido el motivo del amante desconocido ("El que en la barca está/ mi amado tiene que ser") en el del amante conocido que se fue y que ahora regresa: como en el

[13] [NT: Ver nota 12].

[14] Apollinaire, Guillaume, *op. cit.*, p. 119.

[15] [NT: Ver nota 12].

[16] [NT: Mi corazón].

[17] Apollinaire, Guillaume, *op. cit.*, p. 120. [NT: "Vete, Lore enloquecida, vete, Lore de mirada fulgurante"].

[18] Ibid. [NT: "Por el mismo camino se fueron los cuatro / la Loreley les imploraba y sus ojos brillaban como las estrellas"].

[19] [NT: Entre paréntesis traducimos aquí del alemán el poema de Brentano].

[20] [NT: Bohrer reemplaza aquí Astres por Aster].

[21] Ibid. [NT: "La bella Loreley ha visto reflejados / en el agua sus ojos color de Rhin, sus cabellos dorados"].

caso de la omisión del saludo de Lore Lay a la muerte, también aquí el trasfondo específico del estado de ánimo de Brentano se convierte en la univocidad de un plexo de referencias simbólicas: los ojos, que son piedras preciosas, que son llamas, ojos que tiemblan, ojos que brillan como la flor de Áster, ojos como los colores del Rhin. Esta es la línea general. Son palabras que, en parte, también moldean la atmósfera más elevada del paisaje anímico evocado en los poemas del ciclo *Renano*, por ejemplo en "Noche renana" o en "Rhin en otoño": las metáforas sustantivas "une flamme"[22] y "la lune"[23], así como también los adjetivos codificados por Rimbaud y Verlaine, "ivre"[24] y "tremblant",[25] construyen en *Noche renana* un complejo simbólico[26] en el cual es integrado el tema exótico de la muchacha rubia ("les filles blondes"). En "Rhin en otoño" la melancolia de la propia atmósfera simbólica del día de los muertos, del catolicismo de culto, de las "feuilles mortes"[27] –las últimas palabras del famoso poema de Verlaine "Chanson d'automne"–[28] es integrada de una manera renovada en el complejo representativo renano. En este contexto se encuentra nuevamente una metáfora central, "les flammes": "L'air tremble de flammes et de prieres / au cimetière[29] de flammes".[30] Son las mismas llamas que rodean la catedral de Chartres en el canto *Zona*: ¡una evocación fervorosa, un símbolo de experiencia extática presurrealista del paisaje y de la ciudad!

De la misma manera funciona el descubrimiento de Apollinaire del poema y de la temática renana de Brentano: Apollinaire traspasa el simbolismo geométrico de Baudelaire, el impresionismo introvertido de Verlaine, la realidad aniquiladora de Mallarmé, con la apertura de una nueva temática: la percepción. Utiliza para ello la ciudad de París, el tema místico del surrealismo temprano: el registro ilimitado de todo tipo de materiales exóticos e insignificantes se convirtió en el pensamiento poético directriz del escrito programático "El nuevo espíritu y los poetas", que Apollinaire publicó en 1918 en

22 [NT: La llama].

23 [NT: La luna].

24 [NT: Ebrio].

25 [NT: Temblor].

26 Ibid, p. 116.

27 Ibid, p. 123. [NT: Hojas muertas].

28 Canción de otoño.

29 [NT: Bohrer ha omitido "plein"].

30 Ibid. [NT: "El aire tiempla de llamas y de rezos / en el cementerio lleno de llamas"].

la revista *Mercure de France*. "Mitos libremente inventados"[31] sirven para configurar "el poema sintético". Para Apollinaire, la "Lore Lay" de Brentano no es un mito inventado, sino que esta balada posee la esfera de lo fantástico y de lo excéntrico, de lo extraño y de lo preconsciente, que desde temprano había sido buscada por el poeta francés.

La adaptación de Brentano que realiza Guillaume Apollinaire tiene lugar antes de la adopción del concepto de surrealismo. Este concepto es utilizado en 1917, en el programa que escribió para el ballet *Parade* de Erik Satie, y fue empleado en su obra de teatro *Las tetas de Tiresias*. Dicha adaptación es previa, por ende, a su fase auténticamente experimental. Apollinaire murió en 1918, antes de que el movimiento surrealista hubiese comenzado. Sin embargo, su poesía se convirtió en el acta fundacional de un nuevo lenguaje de la fantasía, y el estilo de Clemens Brentano de la atmósfera enigmática, una vez amalgamado con la metafórica de la lírica moderna francesa, llegó a ser conocido, de esta forma, en el movimiento surrealista.

## 2. La búsqueda de lo maravilloso de Breton y de Aragon

En lo que respecta a aquellos surrealistas franceses que siguieron a Apollinaire, no tenemos pruebas artísticas tan inmediatas del efecto del romanticismo alemán como sucede en el caso de la relación Apollinaire-Brentano. No obstante, las referencias breves o largas de la obra literaria y ensayística de Breton, así como las indirectas de la obra de Aragon, permiten clarificar lo suficiente la forma en que la poesía romántica afectó a la fantasía surrealista. Ya en el *Primer manifiesto del surrealismo* de Breton aparece el nombre de Novalis, el romántico alemán por excelencia, junto al de otros autores. Novalis es mencionado como el poeta que debería tornar comprensible el concepto de "innumerables tipos de imágenes surrealistas", que bosqueja Breton, y las diversas formas de vivencia que son atribuibles a dicho concepto. Breton cita las siguientes frases de Novalis: "Hay ciertas series de acontecimientos que se producen paralelamente a los acontecimientos reales. Por lo general, los hombres y las circunstancias modifican el curso ideal de los acontecimientos de tal manera que este toma apariencias de imperfección y sus consecuencias son también imperfectas. Así ocurrió con la Reforma: en vez del protestantismo se produjo el luteranismo".[32] Breton utiliza esta frase

[31] Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, *op. cit.*, p. 112.

[32] *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek, 1968, p. 37. [Traducción al español: *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch. Madrid, Guadarrama, 1969, p. 61].

de Novalis porque problematiza el concepto de realidad. Novalis hace esto al contraponerle a la realidad una forma más elevada, el curso ideal de los acontecimientos, y al transformar la propia realidad por medio de esta fórmula idealista. Breton se sirve de Novalis para explicar su propia teoría acerca de las formas de vivencia en vista de una serie de entramados de representaciones y de imágenes surrealistas. Es decisivo el hecho de que, en el "Primer manifiesto surrealista", Novalis –quien, junto a Friedrích Schlegel, habría sido, según Benjamin, el principal teórico de romanticismo temprano– sea elevado a autoridad teórica para la concepción surrealista de la percepción. Breton había leído una parte de los aforismos de Novalis (*La Enciclopedia*). De los textos del romanticismo alemán que fueron importantes para el surrealismo existía una traducción francesa de *Les Disciples a Sais et les fragments de Novalis*,[33] realizada por Maurice Maeterlinck (Bruselas, 1895). Probablemente por medio de esta traducción, Breton obtuvo su primer contacto con Novalis. En 1908 apareció la traducción de *Enrique de Ofterdingen*, realizada por Georges Polti y Paul Morisse. Veinte años más tarde fue publicado el *Journal intime*,[34] *Hymnes à la nuit*[35] y los *Fragments inédites*,[36] que fueron traducidos por G. Claretie y por S. Joachim-Chaigneau (Paris 1927), y *Les Disciples a Sais*,[37] cuya traducción fue realizada por Gustav Rond (Lausanne, 1931). De Brentano ya había aparecido en 1859 *La historia del bravo Gasparcito y la bella Anita*, su relato más famoso, el cual fue publicado nuevamente en 1942 en la revista *Mercure de France* en una traducción de Gabrielle Picabia. Los poemas de Brentano fueron traducidos recién en 1933, esto es, después de la primera fase surrealista. La aparición temprana de Achim von Arnim en Francia fue posibilitada por la traducción de sus relatos que realizó Théophile Gautier hijo en el año 1856: *Contes bizarres*.[38]

Hay una referencia directa más en el *Manifiesto* de Breton que prueba la importancia de la literatura romántica para el surgimiento del concepto de surrealismo. Allí donde Breton honra a Apollinaire como inventor de la palabra "surrealismo", pone en evidencia, además, que tanto su comprensión de la palabra como la que posee su amigo son nuevas. Breton aclara esta diferencia por medio de la referencia al concepto de "supernaturalismo", el cual, desde

[33] [NT: Los discípulos de Sais y los fragmentos de Novalis].

[34] [NT: Diario íntimo].

[35] [NT: Himnos a la noche].

[36] [NT: Fragmentos inéditos].

[37] [NT: Los discípulos de Sais].

[38] [NT: Cuentos bizarros].

su perspectiva, podría haber sido escogido en función de motivos todavía más poderosos. Se trata de un concepto que Breton recibe del romántico francés Gérard de Nerval: el espíritu al que se refiere Breton habría "sido conocido de manera maravillosa por Nerval".[39] Por eso Breton cita el texto de Nerval donde es expuesto el concepto de "supernaturalismo". Nerval explica, por medio de la referencia a "aquel estado de ensoñación supernaturalista, como dirían los alemanes",[40] la grotesca convicción de un hombre que creía haber sido guillotinado en la revolución. A través de Nerval, la figura central en relación al vínculo de Breton con el romanticismo, el componente alemán es mistificado. A pesar de que en el texto de Nerval también se habla de "la oscura metafísica de Hegel", no se puede remitir a este último la idea de una "ensoñación supernaturalista", sino tan solo y de una manera unívoca al romanticismo. El concepto de lo "supernaturalista" es un concepto central en la filosofía romántica de la naturaleza y posibilita además, en el caso de Walter Scott y de Goethe, el establecimiento de una contraposición con el concepto de lo sobrenatural de E. T. A. Hoffmann.[41] Posteriormente la palabra también fue utilizada por Baudelaire: supernaturalismo e ironía son para este autor las "dos cualidades literarias fundamentales".[42] Esta caracterización fue importante para la modernidad romántica: lo sobrenatural comprende en sí, ante todo, la representación de la "intensidad". "Hay momentos de la existencia en que el tiempo y el espacio son más profundos y el sentimiento de la existencia infinitamente mayor".[43] En estas frases se anuncia ya el programa surrealista. De esta forma, en la primera declaración de Breton acerca del surrealismo, el romanticismo alemán se ubica en un lugar central y es vinculado de una manera compleja, en una serie de pasajes centrales, con el programa surrealista: por medio del nombre de Novalis, el poeta romántico por excelencia para la posteridad, y por medio de la referencia a la literatura y al movimiento romántico en su totalidad.

Sin embargo, sería necesario saber con más exactitud qué poetas románticos tuvieron efectos sobre el surrealismo temprano. En el manifiesto es mencionado con énfasis, junto a Novalis, solo

[39] Ibid, p. 26.

[40] Ibid.

[41] Cfr. la segunda parte, cap. IV, de este libro.

[42] Baudelaire, Charles, "Journaux Intimes", en *Œuvres complétes*. París, 1961, p. 1256. [Traducción al español: *Diarios íntimos*, en *Obras*, trad. Nydia Lamarque. México, Aguilar, 1961, p. 963].

[43] Ibid.

el romántico francés Nerval. Tampoco en los otros libros de Breton y de Aragon se encuentran referencias directas al romanticismo alemán, con independencia de la reverencia general por este movimiento. Esto es así hasta la aparición de la detallada presentación de Achim von Arnim que publica Breton en 1933 como introducción a la segunda edición de la versión de Théophile Gautier de *Contes bizarres*.[44] Aragon hace alusión en un largo discurso al importante rol mediador que desempeñó Lautrémont, un poeta que fue muy importante para el surrealismo. La lectura de este predecesor condujo a los surrealistas hacia "esos románticos, entonces desconocidos", hacia una literatura que había despertado en él, en Aragon, la idea del "dandismo del mal".[45] Esta referencia ya permite suponer que el término romanticismo no remite aquí al romanticismo alemán. Esto queda demostrado cuando advertimos cuáles son los autores que menciona Lautréamont en relación a su universo literario en el marco de sus cartas y de sus textos poetológicos: aquí son nombrados los representantes franceses e ingleses de una *"école du mal"*[46] romántica, más precisamente, del romanticismo y de la novela de terror, esto es, Byron, Milton, Musset, Baudelaire, E. A. Poe, Gautier, Lamartine, Ann Radcliffe. Entre los poetas alemanes solo son mencionados Jean Paul y Goethe, es decir, poetas anteriores al romanticismo. Sin embargo, la alusión de Aragon a la figura de Lautréamont prueba hasta qué punto el surrealismo temprano se apropió de la fantasía del romanticismo europeo. El hecho de que Aragon no mencione en su resumen ningún nombre o ningún título del romanticismo alemán resulta dependiente del universo de lecturas del joven Lautréamont, cuya biblioteca sudamericana evidentemente no contenía ninguna traducción del alemán. Además, la obsesión de Lautréamont por la literatura del mal retórico-teatral lo vinculaba con una línea romántica que era en especial inglesa y francesa.

Ya hicimos mención a la única excepción en el marco de esta ausencia de nombres alemanes. Dicha excepción es especialmente relevante en relación al concepto surrealista de lo romántico, en la medida en que ofrece una idea clara acerca del tipo de fantasía romántica que influyó en el surrealismo, más allá de aquella que aparece en los aforismos de Novalis. Al comienzo de su texto, relati-



[44] Breton, André, "Introduction aux *Contes Bizarres d'Achim D'Arnim*", en *Point du Jour*, París, 1970, pp. 115-142.

[45] Aragon, Louis, *Libertinage, die Ausschweifung*, Stuttgart, 1973, p. 20. [Traducción al español: *El Libertinaje*, trad. Ana M. Moix. Barcelona, Icaria, 1980, p. 17].

[46] [NT: Escuela del mal].

vamente tardío, *L'amour fou*[47] (1937) Breton habla directamente sobre la compresión que tenían los "románticos" acerca del amor. Y aquí Breton nombra junto a Nerval, la figura precursora central que ya había sido nombrada en el *Primer Manifiesto surrealista*, al narrador Achim von Arnim (como tercer ejemplo aparece la referencia al lírico inglés Shelley).[48] Si en el contexto de la recepción alemana Arnim es recordado casi exclusivamente a raíz de *El cuerno maravilloso*, la colección de canciones populares que editó junto a Brentano, en la reflexión de Breton dicho autor ocupa un lugar eminente por su obra literaria: aquí se piensa menos en la larga novela *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1809)[49] [Pobreza, riqueza, culpa y penitencia de la condesa Dolores], una reacción a las *Afinidades electivas* de Goethe, o en la novela conservadora y feudal que quedó inconclusa, *Die Kronenwächter* [Los guardianes de la corona] (1817), que en las narraciones de Arnim. De hecho, ya en el citado ensayo del año 1933, que introducía la traducción de las narraciones de Arnim, Breton se concentraba en estas obras literarias. Pero ¿cómo pudo Breton haber llegado a ellas?

Las narraciones de Arnim se caracterizan por su tremenda fantasía. En este punto me refiero sobre todo a narraciones tales como la Novelle *Isabella de Egipto* o *Die Majoratsherren* [Los señores mayorales], las cuales, como se mostrará más adelante, ya habían sido mencionadas por Heinrich Heine en *La escuela romántica*, junto a las narraciones de Tieck y de Brentano, como obras maestras del romanticismo. Se puede suponer que la extraordinaria fama de Arnim dentro de la modernidad francesa fue mediada por Heine. De hecho, la *Escuela romántica*, publicada en París en 1839 como un texto destinado a competir con la obra canónica de Madame de Staël, *Alemania*, constituye en la Francia del siglo XIX y de comienzos del XX una de las fuentes de información más importantes sobre la literatura alemana.

Desde 1858 estas narraciones resultaron accesibles gracias a la traducción de Théophile Gautier hijo. En esta, su interpretación más detallada y enfática del romanticismo alemán, Breton no remite de manera inmediata al motivo de lo fantástico que había sido descubierto por Heine. Se defiende sobre todo frente a una interpretación, como la de Heine o Gautier, que le atribuye a las narraciones de Arnim el objetivo de expandir el miedo. Para Breton, el motivo de

[47] [NT: El amor loco].

[48] Breton, André, *L'Amour fou*, versión alemana de Friehelm Kemp. Múnich, 1970, pp. 9s.

[49] [NT: Bohrer omite "Reichtum"].

lo fantástico debe ser entendido, más bien, como un experimento espiritual de la conciencia escindida romántica, la cual habría sido desarrollada bajo la orientación de la idea fichteana de la reflexión del Yo. Por eso mismo, seria infructuoso preguntarse si los personajes de Arnim verdaderamente están vivos o no, incluso cuando esta incertidumbre pudiese traer aparejado un estado de pánico en algunos ánimos no experimentados. Para Breton, lo que se debe hacer es tomar los personajes de Arnim por lo que son y observar cómo ellos, en su tensión entre la realidad y la posibilidad, repiten algunos rasgos de las ilusiones ópticas.[50] En lugar de asumir una cualidad místico-irracional, Breton se remite a aquello que debería ser visto como el auténtico secreto, es decir, al procedimiento de la imaginación romántica, al problema artístico de cómo pudo Arnim crear figuras con vida tan carentes de toda posible vitalidad. Él rechaza enfáticamente la explicación mágica. En Arnim, lo mágico solo sirve de pretexto para escenificar el verdadero "drama puramente intelectual" –el del idealismo alemán a comienzos del siglo XIX–,[51] esto es, la problemática de la relación del sujeto con el mundo objetivo, y esto incluye también la inseguridad con respecto a la percepción de los fenómenos sensibles.

La intelectualización bretoniana de carácter identificatorio de las narraciones de Arnim se encuentra orientada contra la interpretación de Heine solo casualmente. El verdadero oponente es la alternativa místico-reaccionaria del propio romanticismo. Breton es el primer escritor moderno que quiere salvar la "brillante fantasía" de Arnim,[52] esto es, la protoforma de la imaginación surrealista, para el espíritu progresivo. Por ende, lo fantástico debe ser diferenciado de manera radical del espíritu del oscurantismo y de lo "vago", que estigmatizaria al romanticismo en general, según observa Breton en consonancia con Hegel. Por ello mismo, Breton cita de manera aprobatoria la crítica de Hegel a la vaguedad del *Enrique de Ofterdingen* como su auténtico criterio y constata lo lejos que se encuentra Arnim de una "indecisión" semejante.[53] Los personajes fantásticos de Arnim son, para Breton, de una "*bravoure*",[54] de un natural tan claro, que aquel es incomparable entre los demás autores románticos.[55] Breton

[50] Breton, André, "Introduction aux *Contes Bizarres d'Achim D'Arnim*", *op. cit.*, p. 127.

[51] Ibid.

[52] Ibid, p. 125.

[53] Ibid.

[54] [NT: Valentía].

[55] Ibid, p. 126.

describe la escenificación de Arnim de la siguiente manera: "Ce sont vraiment des objets parfaits d'illusion, poussant la coquetterie jusqu'à paraître se soustraire à la volonté de l'auteur, de sorte que celui-ci, comme s'il échappait à toute contagion romantique, prend à côté d'eux figure d'observateur impersonnel. Le côté spectral de certains de ces personnages ne nuit expressément en rien à leur humeur, qui est parfois excellente et leur laisse toute licence de s'ébattre dans tous les sens pour notre plus grand émerveillement".[56]

A pesar de que Breton se vio obligado a criticar la interpretación de Heine de lo fantástico como potencial de temor, su exposición del carácter soberanamente artístico de Arnim se apoya en un enfoque muy similar al de Heine. Esta similitud es tal que la referencia de Heine a la diferencia de Arnim con respecto a Hoffmann anticipa la estructura del análisis de Breton. Sin embargo, la fascinación de Breton por Arnim va más allá del interés artístico por una representación no mágica del motivo de lo fantástico. Breton ofrece su opinión acerca del ya citado "drama intelectual" del idealismo alemán. Él infiere del "grandioso error" de Fichte, es decir, negar la totalidad del mundo externo convirtiéndolo en algo completamente dependiente del poder del yo, la siguiente reflexión, que así abriría un enorme campo para las "possibilités d'extériorisation",[57] pero el movimiento que conduciría a dicha "exteriorización" simultáneamente podría ser socavado por el espíritu.[58] En el fondo, Breton trabaja en el proyecto que Benjamin les asignó a los surrealistas, esto es, diferenciar entre la iluminación "romántica" y la "materialista" y buscar solo la última. Breton emprende esta tarea en la medida en que convierte a Arnim en un exponente poético del partido de Fichte y de su espíritu ilustrado-revolucionario contra la mística y la filosofía de la naturaleza de Schelling y del Friedrich Schlegel tardío.[59] En este sentido, Arnim seria, para Breton, un precursor de la poética moderna y, en última instancia, del propio surrealismo. También es enfatizada la diferencia con Novalis a los fines de poner de relieve la iluminación materialista en un sentido surrealista, y no en los términos meramen-

[56] Breton, André, *op. cit.*, p. 126. [NT: "Verdaderamente son objetos perfectos de la ilusión, que estimulan el artificio hasta el punto en que parece que se sustraen a la voluntad del autor, de modo que este, como si escapase de todo contagio romántico, asume al lado de ellos la figura de un observador impersonal. El costado espectral de algunos de estos personajes no perjudica expresamente en nada su humor, que es a veces excelente y, para nuestra admiración más grande, les deja plena licencia para divertirse en todos los sentidos"].

[57] [NT: Posibilidades de exteriorización].

[58] Ibid, p. 128.

[59] Ibid, pp. 123s.

te espiritualistas y románticos que propone Armin.[60] La enemistad de Arnim con la Revolución Francesa es explicada y entendida a partir de la situación interna de Alemania.[61] Esta gran apelación al romanticismo de Arnim para la propia poética de Breton, o incluso más, para la pretensión revolucionaria de la época surrealista, se vuelve sobre todo evidente por el hecho de que Arnim aparece como simpatizante cercano de la filosofía de la naturaleza de Ritter, del inventor y continuador de la "écriture automatique",[62] del descubridor y heraldo del "sueño". De esta forma, Arnim se encontraría desde el comienzo, de acuerdo a la perspectiva de Breton, no solo del lado de aquella parte del romanticismo que se había inspirado en el espíritu de la revolución y de la Ilustración. Arnim estaría, además, en el centro de la vanguardia de la aventura científico-natural y especulativa de una época cuyo descubrimiento más importante habría sido la intuición del inconsciente. Aquí radica la verdadera altura de Arnim como artista. Breton cita la siguiente frase del cuento "Los señores mayorales", el cual ilumina como ningún otro cuento de Arnim la supresión de la estabilidad entre representación y realidad: 'Je discerne avec peine ce que je vois avec les yeux de la réalité de ce que voit mon imagination".[63] Sin embargo, posiblemente Breton ha seguido aquí un error de traducción de Gautier, pues la frase correspondiente en el cuento "Los señores mayorales" de Arnim dice así: "Puedo diferenciar claramente lo que veo con los ojos de la verdad de lo que yo imagino".[64] Con independencia de este terrible malentendido, Breton descubrió en las narraciones de Arnim el estrecho vínculo existente entre el estado consciente de la actividad artística y el estado inconsciente del dormir y del sueño. Y haber aclarado este vínculo es el privilegio de Arnim. Parado entre la posibilidad real y la imaginaria, como sostiene Breton, Arnim no le otorgó privilegio a ninguna de ellas. Por este motivo, Breton ve en él al precursor de la ambición de Rimbaud "de se faire Voyant":[65] es decir, la ambición de ser, como poeta, también un vidente.[66] A partir de aquí Breton puede llegar al elemento más importante,

[60] Ibid, p. 122.

[61] Ibid, p. 132.

[62] [NT: Escritura automática].

[63] Ibid, p. 128. [NT: "Discierno con dificultad lo que veo con los ojos de la realidad de lo que ve mi imaginación"].

[64] Achim von Arnim, "Die Majoratsherren", en *Werke in einem Band*. Berlín y Weimar, 1981, p. 196.

[65] [NT: De volverse vidente].

[66] Breton, André, "Introduction aux *Contes Bizarres*", *op. cit.*, p. 129.

para él, de la obra de Arnim, es decir, al hecho de que este habría sido el primer artista que problematizó la idea del "yo soy". En las narraciones de Arnim –nuevamente es mencionado el cuento "Los señores mayorales" como ejemplo– se habría considerado por primera vez que la intuición de la actividad interna rehúye a la actividad del pensamiento. Breton coloca a Arnim en el comienzo de un discurso que asume lo imaginativo como lo inconsciente y que va desde *Aurelia* de Nerval hasta Rimbaud. Este último había dicho: "C'est faux de dire: je pense: on devrait dire on me pense... Je est un autre".[67] Como testigos de lo imaginario también son convocados Lautréamont, Jarry, Apollinaire y Salvador Dalí.

El ensayo de Breton que introduce la reedición de la traducción francesa de las narraciones de Arnim es mucho más que una mera introducción. Se trata de un epitafio para Arnim como primer héroe de una modernidad romántico-surrealista. Lo que caracteriza a Arnim no es lo "bizarro", como podría hacerle creer a un lector ingenuo Gautier, el traductor romántico tardío, sino el alto potencial intelectual de aquel elemento "imaginario" en el cual la conciencia moderna se oculta de lo inconsciente. Así, en la presentación que hace Breton de Arnim, la fantasía romántica es elevada a mito de origen de la modernidad poética. Este mito de origen toma forma finalmente en la descripción de la noche frankfurtiana que pasaron juntos Arnim, Brentano, Bettina y Karoline von Günderrode: "Toute la beauté, toute l'intelligence, toute la poésie semblent s'être réfugiées pour quelques heures dans ce lieu austère".[68] Las palabras de Breton anuncian una fuerte afinidad electiva. Esta ve anticipada la poetización surrealista del mundo en esa única noche de la conversación romántica.

Gracias a la fascinación de Breton, la referencia a Arnim se volvió tan canónica que el escritor argentino Julio Cortázar, continuador de la herencia surrealista, hace alusión a Arnim y a Nerval como "las queridas sombras más remotas".[69] Cortázar obviamente llegó al nombre de Arnim y, luego, a la lectura de sus narraciones, por medio del ensayo de Breton y de la mención de Arnim en *El amor loco*. Por lo tanto, es necesario volver a la categoría de lo "fantástico" imaginativo, junto a la de "reflexión", a los fines de comprender el desarrollo de la fantasía romántica en el surrealismo y de interpretarla como verdadero preludio de la modernidad clásica. La recep-

[67] Ibid, p. 122. [NT: Es falso de decir: pienso: deberíamos decir se me piensa... Yo es un otro].

[68] Ibid, p. 134. [NT: Toda la belleza, toda la inteligencia, toda la poesía parecen haberse refugiado por algunas horas en este lugar austero].

[69] En el epílogo a las narraciones de Hernández, Felisberto, *Die Hortensien*, Frankfurt, 1985, p. 237. [NT: utilizamos directamente la versión castellana].

ción del romanticismo que se ha dado en la academia alemana, permanentemente interesada en la lectura histórico-filosófica, ha ignorado lo "fantástico" como categoría poetológica o lo ha criticado de manera polémica. En lugar de atender a dicho concepto, la recepción académica se ha limitado a discutir la "idea" del romanticismo en un contexto extraliterario de carácter histórico-filosófico. Si el romanticismo se presenta allí como un fenómeno actualizable, lo hace especialmente a los ojos de un irracionalismo ligado a la perspectiva de la "cosmovisión", es decir, a los ojos de una perspectiva que se encuentra muy alejada del interés de Breton por los diferentes estados de conciencia que se hallan entre la realidad y la imaginación. Lo "fantástico-romántico", sobre todo en la forma metafórica e intelectual de Arnim, debería concernir de manera inmediata, al fin y al cabo, a la concepción surrealista acerca de cómo podría ser representado lo "maravilloso". Esta concepción es desarrollada de manera programática especialmente en el texto de Aragon, *El campesino de París*.

De manera tal que en los libros de Breton y de Aragon se encuentran numerosos signos indirectos de la influencia romántico-fantástica sin que uno pueda ver confirmada esta última por ninguna referencia principal. El motivo fantástico de la crueldad aparece habitualmente en la obra de Breton y de Aragon y debe ser entendido con seguridad, en principio, como una deriva de aquella "estética del horror" que, en la tradición francesa, no solo encontramos en la obra de Baudelaire, sino también en la de Lautrémont. Pero en el marco de este discurso específico de la fantasía del mal se evidencian ciertas representaciones y temas que deben ser directamente relacionados con las prefiguraciones alemanas. Así, para describir una escena fantástica que tiene lugar en un palacio "a la orilla del Rhin", Aragon se inspira en el espíritu de Brentano por medio del poema renano de Apollinaire. Una "barca en el Rhin" –el motivo de Brentano– llama la atención de un espectador y en ella aparece una "figura blanca", "tan bella y casi desnuda". Esta figura es identificada por el narrador con el nombre de la heroína de la famosa balada de Bürger, *Eleonore*. "Vi sangre en su cuello, y me enteré de que había escapado de la barca (todavía huye) cuando alguien pretendió ahogarla".[70] Hay otras escenas –por ejemplo, la descripción de un búho que no encuentra su nido porque este ha sido destruido y su pareja ha sido expulsada– que pueden ser leídas de manera análoga a la ominosa fantasmagoría de la confusa descripción de la naturaleza en las narraciones de

[70] Aragon, Louis, *Libertinage, op. cit.*, p. 74. [Traducción al español: Ibid, p. 58].

Arnim.[71] El documento central de la presencia del espíritu fantástico del romanticismo alemán en el marco de la fantasía surrealista es *El campesino de París* de Aragon. En este se encuentra sobre todo la revitalización del motivo del romanticismo temprano de lo "maravilloso" que, tanto teórica como prácticamente, Tieck había extraído del género del cuento fantástico de la Ilustración y trasladado a otra representación ominosa y determinada por la atmósfera del misterio y de lo inconsciente. Aragon conjura el espíritu de lo "maravilloso" romántico ya en el prólogo de *El campesino de París*. Se trata en cierto modo de una renovación de la protesta romántica contra la Ilustración, pues la razón de esta última ha excluido representaciones tales como los "descubrimientos", las "sorpresas", las "inverosimilitudes".[72] En vista de este mundo completamente ilustrado, que es percibido como una amenaza, Aragon se pregunta de manera programática: "¿Gozaré por mucho tiempo del sentimiento de lo maravilloso cotidiano? Lo veo perderse en cada hombre que avanza en su propia vida como por un camino cada vez más pavimentado, que avanza en la costumbre del mundo con creciente comodidad, que progresivamente se desprende del gusto y de la percepción de lo insólito".[73] Aragon concluye su libro con este voto a favor de lo "maravilloso": "Lo maravilloso es la contradicción que aparece en lo real. El amor es un estado de confusión de lo real y lo maravilloso. En este estado, las contradicciones del ser aparecen como *realmente* esenciales al ser. Donde pierde sus derechos lo maravilloso comienza lo abstracto".[74] Y así la mitología de la metrópolis París es experimentada como el despliegue de una nueva "maravilla". Esta nueva mitología comienza como una reformulación del motivo escatológico de la primavera, el cual puede ser encontrado en el "Cuento maravilloso de Klingsohr" de Novalis: "Una imponente primavera se extendía sobre la tierra (...). Me encontraba en este punto de mis pensamiento cuando, sín que nada hubiese revelado su proximidad, la primavera penetró súbitamente en el mundo".[75] El primer entusiasmo de Aragon con lo "maravilloso" viene a continuación de esta frase: "De pronto, ya está, todo se baña en otra luz".[76] Una frase similar aparece en *El Libertinaje*: "Como un sol

[71] Ibid, p. 93. [Traducción al español: Ibid, p. 74].

[72] Aragon, Louis, *Pariser Landleben. Paysan de Paris,* trad. Rudolf Wittkopf. Múnich, p. 12. [Traducción al español: *El campesino de París,* trad. Noëlle Boer y M. Victoria Cirlot. Barcelona, Bruguera, 1979, p. 12].

[73] Ibid, p. 14. [Traducción al español: Ibid, pp. 12-13. Con modificaciones].

[74] Ibid, p. 253. [Traducción al español: Ibid, p. 210].

[75] Ibid, p. 9. [Traducción al español: Ibid, p. 9].

[76] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

sobre el mundo: así surgió el automóvil amarillo de repente, en la calle Ordener. Subimos con una filosofía tan embriagada que prevalecía sobre cualquier otra consideración".[77] La primera parte, *Pasaje de la Ópera*, muestra de qué manera Aragon descargaba sobre la metrópolis moderna ordinaria la expectativa de lo "maravilloso cotidiano". Como "metafísica de los lugares", como "playas de lo desconocido y del estremecimiento", como "sentimiento de lo extraño".[78] Aragon ve en "la confusión de lugares" de esta metrópolis "cerraduras que dejan mal cerrado el infinito". Descubre que las ciudades están "pobladas de esfinges ignoradas".[79] Estas esfinges no le ofrecen al pasante "enigmas mortales".[80] Más bien, son solo "sus propios abismos, que él sondea de nuevo, gracias a estos monstruos sín forma. Pero la luz que ilumina lo inusual de aquí en más lo mantendrá a distancia".[81]

El texto de Aragon puede ser complementado por medio de numerosas citas de *Nadja* de Breton. Aragon habla de lo "maravilloso cotidiano", esto es, de algo maravilloso que se puede descubrir en lo habitual y no en el bosque de los espíritus del *Rubio Eckbert* de Tieck o en el peligro de la *Lore Lay* de Brentano o en el ominoso viaje en coche a Bruselas de Arnim. Esta concepción surrealista de lo "maravilloso" en lo cotidiano remite ahora a Walter Benjamin y a su concepto de "iluminación profana". Este concepto es desarrollado por Benjamin en su ensayo de 1928, "El surrealismo". ¡Lo "maravilloso" en lo "cotidiano", lo "profano" en la "iluminación", debería permitir diferenciar lo "maravilloso" surrealista de lo "maravilloso" romántico"! En este contexto, debe quedar sin respuesta la pregunta acerca de si la fórmula paradójica de Benjamin está verdaderamente en condiciones de realizar su pretensión cuasi materialista. En cualquier caso, mediante esta, Benjamin critica lo "maravilloso" surrealista en *El campesino de París* y en *Nadja*: "Esa iluminación profana no siempre ha encontrado al surrealismo a la altura, a la suya y a la de él mismo. Escritos como el incomparable *Campesino de Paris,* de Aragon y la *Nadja,* de Breton, que son los que la deno-

[77] Aragon, Louis, *Libertinage, op. cit.*, p. 65. [Traducción al español: *El libertinaje, op. cit.*, p. 52].

[78] Aragon, Louis, *Pariser Landleben, op. cit.*, p. 17. [Traducción al español: *El campesino de París, op. cit.*, p. 17].

[79] Ibid, p. 18. [Traducción al español: Ibid, p. 18].

[80] [NT: No seguimos aquí la versión española del texto de Aragon en la medida en que esta traduce *mortelles*, el término que aparece en el original, como "efímeras"].

[81] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 18. Con modificaciones].

tan con más fuerza, muestran en este punto claras deficiencias".[82] Estas deficiencias son, según Benjamin, la "reproducción romántica" del motivo romántico. Él habla de "algunos prejuicios románticos catastróficos":[83] "Subrayar patética o fanáticamente el lado enigmático de lo enigmático no nos hace avanzar. Más bien penetramos el misterio solo en el grado en que lo reencontramos en lo cotidiano por virtud de una óptica dialéctica que percibe lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano".[84] Tomando realmente en serio al surrealista Aragon, Benjamin critica ahora –diez años después de su propio descubrimiento del romanticismo temprano y habiendo entrado en relación, mientras tanto, con el pensamiento dialéctico– al romántico Aragon. De hecho: "Toda fundamentación de los dones y fenómenos ocultos, surrealistas, fantasmagóricos tiene como presupuesto una implicación dialéctica de la que nunca se apropiará una cabeza romántica".[85]

La crítica de Benjamin al concepto surrealista del enigma cotidiano termina en su identificación directa con la posibilidad romántica del surrealismo. En este sentido, los indicios de un renacimiento romántico, que se encuentran en los textos de Apollinaire, Breton y Aragon, son confirmados por el propio Benjamin. Este critica las novelas del surrealismo temprano como demasiado románticas porque toman de una manera excesivamente solemne el lado enigmático del enigma. En este punto se pone en evidencia que, con independencia de los aforismos de Novalis, los cuales anuncian, según Breton, la actualidad teórica del romanticismo, lo que aquí está en juego es, sobre todo, la imaginación poética de la generación del romanticismo tardío. La definición de Benjamin de encontrar lo "misterioso" en lo "cotidiano" ilumina especialmente el diagnóstico de Breton acerca del procedimiento imaginativo de Arnim. Si uno prolonga esta línea y toma en consideración sus efectos a largo plazo en E. T. A. Hoffmann, puede apreciar, entonces, hasta qué punto el *pathos* teórico del romanticismo temprano –al cual también se deben ciertas ideas centrales acerca de lo inconsciente en *La interpretación de los sueños* de Freud[86] y en la estética de Musil,[87] tal como esta última se enuncia en los diarios

[82] Benjamin, Walter, *Angelus Novus*, p. 202. [Traducción al español: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, trad. Jesús Aguirre. España, Taurus, 1999, p. 48].

[83] Ibid, pp. 212s. [Traducción al español: Ibid].

[84] Ibid, pp. 212s. [Traducción al español: Ibid].

[85] Ibid, p. 212. [Traducción al español: Ibid, p. 58. Con modificaciones].

[86] Cfr. Freud, Sigmund, *Studienausgabe*. Frankfurt, 1972, tomo 2, p. 104.

[87] Musil, Robert, *Tagebücher*, ed. Adolf Frisé. Reinbek, 1976, pp. 137, 139, 140, 148, 153.

de 1905 a 1908– es complementado por medio del efecto imaginativo de lo "fantástico". Y lo "fantástico" devendrá una línea central de la literatura moderna. Si se toma esta perspectiva como punto de partida, se debe desconfiar del intento de diferenciar al romanticismo temprano, como una actitud espiritual que se encuentra cercana a la racionalidad del pensamiento discursivo, del romanticismo tardío, como regresión irracional. Este intento sería propio de aquellas posturas que hablan del potencial "moderno" del romanticismo y solo hacen referencia, sin embargo, al romanticismo temprano. La modernidad afirmativa ha encontrado motivos de inspiración tanto en los textos del romanticismo temprano como en los del romanticismo tardío. Esto queda demostrado de una manera contundente a partir del ejemplo de la exposición de la teoria estética de Friedrich Schlegel que hace Walter Benjamin, y del interés de los surrealistas por los motivos fantásticos de Brentano y de Arnim. En este contexto, lo "fantástico" no debe ser ubicado dentro de la categoría de lo exótico, esto es, no debe ser atribuido al interés surrealista por las culturas primitivas. Lo fantástico abre más bien el camino principal de la poética surrealista ("supernaturalista"). De esta manera, se prueba también que no solo el romanticismo temprano inspiró a la modernidad. La fantasmagoria del romanticismo tardío fue incluso más importante.

# III. Los fundamentos estético-filosóficos del redescubrimiento del romanticismo: Kierkegaard, Baudelaire, Nietzsche

El redescubrimiento y la rehabilitación estético-crítica de los poetas románticos en el marco de la vanguardia literaria posterior a 1900 resulta dependiente de presupuestos espirituales que ya en el siglo XIX habían servido de complemento critico de la crítica dominante al romanticismo o la habían quebrantado de una forma absoluta. Desde una perspectiva estética y orientada hacia una crítica cultural, Kierkegaard, Baudelaire y Nietzsche enfatizaron la importancia del romanticismo frente el espíritu realista y positivista de su tiempo. Este hecho tuvo efectos a largo plazo sin los cuales no hubiese sido posible la modernidad de tendencia romántica. Estos efectos a largo plazo pudieron surgir porque las representaciones de estos autores presuponían un quiebre radical con el pensamiento del siglo XIX. Este quiebre, una vez reconocido, fue de suma importancia justamente para una revisión "poética" de la modernidad, como aquella que fue emprendida por espíritus como Walter Benjamin y los surrealistas, pero también por un escritor ejemplar como Robert Musil.

## 1.El análisis de Kierkegaard de la conciencia estética

El antecesor de este cambio poético de paradigma, que tuvo lugar en Baudelaire y en Nietzsche, fue Kierkegaard. La disertación de Kierkegaard de 1841, *Sobre el concepto de ironía*, sobre la cual hablaremos en el contexto del análisis hegeliano del romanticismo, contiene hacia el final una discusión con el concepto de ironía de Friedrich Schlegel que adhiere en lo principal a las críticas de Hegel. No obstante, Kierkegaard muestra una comprensión específica de la conciencia estética y, por este motivo, su juico analítico es revelador para una teoria de la modernidad romántica. En el capítulo sobre Tieck, Kierkegaard cita de la siguiente forma los comentarios críticos de Hotho, el alumno de Hegel, y da comienzo, de esta manera, a aquella tendencia que críticará la interpretación hegeliana del romanticismo como un malentendido: "Si bien (Hegel) se sentía

a gusto con las bromas tanto como con la hilaridad, el trasfondo último del humor siguió resultándole extraño en algunos aspectos; la forma más reciente de la ironía era, además, tan contraria a su propia orientación que es como si hubiese carecido del órgano que le permitiría reconocer su legitimidad e, incluso, gozar de ella".[1] Evidentemente lo que Kierkegaard quiere decir aquí, junto con Hotho, es que la ironía romántica no es un fenómeno que pueda ser entendido solo por medio de argumentos discursivos. Esta presupone capacidades psíquico-mentales que Hegel no poseía. Con ello se evidencia ya algo del anunciado cambio de paradigma: en el lugar de las categorías sistemáticas, que pretenden validez universal, aparece una nueva óptica estético-psicológica. Además, Kierkegaard intenta ganar una comprensión estético-psicológica del "mero juego en manos de un arbitrio poético", que seria propio del romanticismo.[2] Recuerda que la escuela romántica surgió durante una época "en la que los hombres estaban, por así decir, totalmente fosilizados en las relaciones sociales finitas".[3] Con esta explicación psico-social del "jugueteo poético" y de la "indiferencia del romanticismo con respecto a la realidad",[4] Kierkegaard se acerca a la autoexplicación romántica.[5] El romanticismo irrumpió en el mundo mesurado del *Ancien Régime* como un rejuvenecimiento de la época: "El mundo volvía a su infancia, le era preciso rejuvenecer. En este sentido, el romanticismo fue beneficioso. La fresca brisa que sopla a través del romanticismo, el refrescante aire matutino proveniente de los bosques medievales o del puro éter de Grecia, recorre como un escalofrío las espaldas de los filisteos; esto era preciso a fin de ahuyentar el aliento bestial que se respiraba hasta entonces. El castillo encantado se erige de nuevo al cabo de los siglos, sus moradores vuelven a despertar, el bosque respira tranquilo, los pájaros cantan, la bella princesa se ve nuevamente rodeada de pretendientes, resuenan en el bosque los cuernos de caza y los ladridos de los sabuesos, los prados exhalan su perfume, poemas y canciones se desprenden de la naturaleza y revolotean de aquí para allá, sin que nadie sepa de dónde vienen ni adónde van. El mundo rejuvenece, pero como tan

[1] Kierkegaard, Sören, *Über den Begriff der Ironie*. Frankfurt, 1976, p. 297. [Traducción al español: "Sobre el concepto de ironía", en *Escritos,* vol 1, trad. Darío González y Bongonya Saez Tajafuerce. Trotta, p. 320].

[2] Ibid, p. 298. [Traducción al español: Ibid].

[3] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 321].

[4] Ibid, p. 297. [Traducción al español: Ibid, p. 320].

[5] Ver la referencia de Caroline von Günderrode a sus condiciones específicas de producción: "Tan fijamente rodeados, no nos queda más que elevar la mirada al cielo o volver los ojos reflexivamente hacia nosotros mismos".

graciosamente observa Heine, el romanticismo le hace rejuvenecer hasta el punto en que vuelve a ser un niño de pecho".[6] El tópico del rejuvenecimiento, que resulta determinante en la idea de Aragon de una primavera surrealista del mundo, ya había sido tomado en serio por Kierkegaard como justificación de la irrupción del romanticismo. La paráfrasis del espíritu romántico, que visiblemente se encuentra influida por la caracterización que hace Heine de las narraciones de Tieck, ofrece de manera intencional una representación vaga desde el punto de vista estilístico. Dicha paráfrasis se orienta según los motivos de Eichendorff. No obstante, ella no describe los propios textos misteriosos del romanticismo temprano (Novalis y Tieck) o los de sus seguidores en lo fantástico, esto es, Brentano y Arnim. Kierkegaard critica la reacción romántica justamente a partir de aquel criterio que es repetido desde Hegel y Heine hasta Carl Schmitt: el criterio de la "realidad". "La desgracia del romanticismo es que aquello que capta no es la realidad".[7] La crítica de Kierkegaard encuentra, no obstante, descripciones negativas que, utilizadas de manera positiva, nombran justamente aquellas cualidades que llevaron al surrealismo hacia el romanticismo: "El romántico se duerme. Todo eso lo vive en sueños, y si bien hace que despierte todo aquello que antes dormía a su alrededor, él mismo se duerme. Pero los sueños no llenan. Despierta debilitado y cansado, tan exhausto que debe volver a echarse a dormir y provocar artificialmente los estados de ensoñación. Pero cuanto mayor es el arte que esto requiere, tanto más exacerbado resulta también el ideal que el romántico evoca".[8]

En la referencia de Kierkegaard a la producción artificial de "estados de ensoñación" se puede presentir, hasta en la terminología, el programa experimental y de crítica a la cultura que formularia sobre todo Breton. Con el reconocimiento del sueño como modo central del espíritu romántico es indicada, también, una de las prefiguraciones románticas de la teoría freudiana, incluso cuando Kierkegaard no haya sabido esto y cuando Freud haya omitido nombrar textos tales como *Die Symbolik des Traumes* [El simbolismo del sueño] (1814), de Gotthilf Heinrich Schubert. En esta obra son aprehendidas teóricamente las intuiciones de lo inconsciente que aparecen en los cuentos de Novalis y de Tieck y en las narraciones de Brentano y de Arnim. La valoración negativa de esta idea que hace Kierkegaard se desprende de su tendencia a comprender la poesía aun en términos de una configuración armónica. En tanto la poesía romántica se

[6] Ibid, p. 229. [Traducción al español: Ibid, pp. 320-321].

[7] Ibid, p. 299. [Traducción al español: Ibid, p. 222].

[8] Ibid, pp. 299s. [Traducción al español: Ibid. Con modificaciones].

mueve entre los límites de "la realídad dada con todo su miserable filisteísmo",[9] por una parte, y la "realidad ideal", por otra parte, ella no puede ser "verdadera poesía".[10] También aquí es posible utilizar de manera positiva los resultados de sus análisis negativos: ¡el verdadero ideal no sería del "más allá", como en la poesía romántica! Es justamente ese "más allá" el que ha sido constitutivo de la escuela romántica. Ese rasgo es el exponente negativo de las exigencias positivas que Kierkegaard le pone a la literatura: esto es, contener "fuerza impulsora" y una "meta inspiradora".[11] Tales objetivos pronto solo serían exigidos por una estética epigonal de la convicción, como aquella que dominó completamente la crítica al romanticismo que desarrolló la historia decimonónica de la literatura.

También aquello que Kierkegaard reunió como característico bajo el concepto crítico de "arbitrariedad poética"[12] y de "lo inverosímil" se puede ver como una versión negativa de lo que el surrealismo exigió luego en el plano estético. Esta sorprendente anticipación de los criterios surrealistas, aunque realizada en términos negativos, aparece sobre todo en su referencia a la crítica de H. G. Hotho, alumno de Hegel y editor de sus *Lecciones sobre estética*.[13] Kierkegaard cita la siguiente exposición de Hotho: "La fantástica independencia de la imaginación mantiene abierto aquí un espacio ilimitado para toda suerte de imágenes; los episodios insólitos brotan por todas partes, las rarezas se entrelazan en forma de arabesco, anudándose en burlonas carcajadas a través de la abierta trama, la alegoría hace que las formas corrientemente delimitadas se desvanezcan en una nebulosa, el juego paródico estalla por todas partes con versátil jocosidad, y a ese genial arbitrio se enlaza una floja indulgencia incapaz de rechazar ningún incidente casual, puesto que brota de su propio suelo".[14] ¡Allí donde el surrealismo temprano se vuelve romántico en el sentido de la critica de Benjamin, aquel funciona de acuerdo con la regla aquí descripta de la "fantástica independencia de la fantasía" y de la "abierta trama" de la alegoría! Kierkegaard echa de menos la "totalidad poética", se queja del aislamiento de los "elementos

[9] Ibid, p. 300. [Traducción al español: Ibid, p. 322].

[10] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 320].

[11] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[12] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[13] La presuposición recientemente expresada por Annemarie Gethmann-Siefert de que Hotho sería el verdadero autor de las *Lecciones sobre la estética*, no será discutida en este trabajo.

[14] Ibid, p. 300. [Traducción al español: Ibid, p. 323].

discretos"[15] y, de esta forma, describe analíticamente y con justeza los principios formales que se impondrán en la poética moderna. Esto finalmente también vale para la caracterización, introducida por él de una forma crítica, de la "aspiración polémica"[16] que "nunca encuentra reposo": "Cada golpe polémico contiene siempre un plus, la posibilidad de sobrepasarse a sí mismo a través de un retrato todavía más ingenioso. La aspiración ideal, por su parte, no tiene ideal alguno, pues cada ideal es al mismo tiempo una mera alegoría en la que se encierra un ideal superior, y así hasta el infinito".[17] Esta forma de poesía no le concede al lector ningún "reposo", "pues el reposo es precisamente lo opuesto a esta clase de impulso poético".[18]

Esta es la caracterización que hace Kierkegaard de la poesía de Tieck, a la cual defiende frente a la crítica de Hegel. A pesar del extrañamiento de base que manifiesta Kierkegaard frente a esta poesía, aparecen atribuciones analíticas que anticipan la literatura moderna en general. Finalmente Kierkegaard no puede evitar concederle a Tieck "una sagacidad inigualable cuando se trata de concebir el filisteísmo", "un admirable virtuosismo para las inversiones ópticas" y una "artesiana profundidad".[19] De esta forma, Kierkegaard reconoce en el caso del romanticismo temprano aquella duplicidad, que se vuelve virulenta en Baudelaire y en sus continuadores, entre una conciencia extrema de la forma estética y una agresividad también extrema. El vínculo existente entre los dos polos, la artisticidad y la controversia, es visto claramente aquí. Pero Kierkegaard reconoce sobre todo aquella atmósfera específica que no fue comprendida por Hegel ni por sus discípulos procedentes de la historia de la literatura: la atmósfera "del miedo ominoso",[20] el elemento central de lo fantástico del romanticismo temprano. Las figuras humanas de Tieck "pueden realmente causar temor en virtud de su propia rareza pues suelen asemejarse a curiosos engendros de la naturaleza",[21] "lo que sus fieles y perspicaces ojos infunden no es tanto confianza, sino un cierto miedo ominoso".[22] Para exponer de una manera plástica aquello a lo que hace referencia la idea de tales figuras escalofriantes, Kierkegaard remite a la "imagen"

[15] Ibid, p. 301. [Traducción al español: Ibid, p. 323].

[16] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[17] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[18] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[19] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[20] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 324. Con modificaciones].

[21] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[22] Ibid. [Traducción al español: Ibid, pp. 323-324].

que se encuentra en el tercer tomo de *El cuerno maravilloso, viejas canciones alemanas* (1808).[23] Esta "imagen" representa una pareja de la Edad Media, que toca el laúd y el arpa. La pareja no se mira, sino que ambos permanecen con una mímica sonámbula. Esto es particularmente evidente en el caso del joven, cuyo ropaje, de origen gótico tardío, lleva el extrañamiento verdaderamente hasta el extremo. Esta imagen es complementada por otros objetos inertes: un papagayo sin movimiento sobre una rama y una caja cerrada cuya función no queda clara, y además el estuche a medio abrir del laúd. Un escenario que evoca una Edad Media naif y romántica y que, sin embargo, en su expresión de inercia cosificada y de melancolía, resulta tenebrosa. Al descubrir y explicar la fantasmagoria del "miedo" del romanticismo alemán a partir de una imagen ejemplar del romanticismo tardío, del que forman parte los ya mencionados nombres de Brentano y de Arnim, Kierkegaard anuncia, contra la critica de Hegel, una nueva forma de percepción estética: la afinidad de la modernidad con una determinada mentalidad romántica, intencionalmente vaga, y con su expresión formal. Breton criticará lo "vago" del romanticismo, mientras que Baudelaire, en cambio, lo refundará. Posiblemente en este análisis del "miedo" como expresión literaria del romanticismo temprano, se anuncia ya la categoría existencial del miedo que propone Kierkegaard en *El concepto de la angustia* (1844): Kierkegaard habría llegado pues a un concepto central de la filosofía existencialista moderna por medio de la contemplación estética de los textos románticos y ominosos acerca del "miedo". O él reconoció la fantasmagoría del "miedo" en los textos románticos porque la experiencia existencial del miedo ya se anunciaba en él: "Sobre mi íntima esencia se ciernen un abatimiento y una angustia que barruntan un terremoto".[24] Esta sensibilidad, que presenta una afinidad electiva con respecto a este motivo central del romanticismo, vuelve a evidenciarse cuando Kierkegaard reconoce, aunque también de una manera crítica, el elemento lírico como un medio para producir un estado de ánimo específico. Con la exoneración del "contenido más profundo", los atractivos musicales, sobre todo la rima, asumirían la dirección del todo: "Que un rostro extraño nos parezca, de repente, tan conocido que es como si lo hubiésemos visto hace mucho tiempo, en un pasado que se remonta más allá

[23] Ibid, p. 302. [Traducción al español: Ibid, p. 324].

[24] Kierkegaard, Sören, "Entweder-Oder", en *Auswahl aus seinen Bekenntnissen und Gedanken*, ed. F. Droop. Múnich, 1914, p. 15. [Traducción al español: *Diapsálmata ad se ipsum*, en *Estudios estéticos I*, trad. Demetrio Gutiérrez Rivero. Granada, Ágora, 1996, p. 68].

de la conciencia histórica".[25] La correspondencia sonora de la rima es vista en este efecto de analogías e identidades preconscientes. Más allá de la fascinación típicamente romántica por las identidades secretas, Kierkegaard insinúa aquí tanto la doctrina esotérica más tardía acerca de la autonomía del sonido como la doctrina de las correspondencias. La primera de estas doctrinas se desarrollará desde Verlaine hasta la lírica vanguardista de comienzos del siglo XX (Dada); y la segunda, será vislumbrada por la teoria del lenguaje místico de Baudelaire y de Benjamin. Y finalmente Kierkegaard advierte elementos de una primera poética del sinsentido. "El elemento musical termina aislándose por completo, y a veces el romanticismo logra realmente reconstruir un tipo de poesía similar a ese bonito verso de la infancia que todos conocen: Ulen Dulen Dorf".[26] Si, por medio de tales distinciones poéticas, Kierkegaard llega a una caracterización casi moderna, es porque se le presenta nuevamente el conflicto que dominó la crítica decimonónica al romanticismo entre la consciencia estético-subjetiva y el concepto de realidad objetiva y de personalidad. El problema de Kierkegaard aparece registrado ya en su diario íntimo, más precisamente en la entrada del 1 de agosto de 1835. Allí, la "así llamada verdad objetiva"[27] es desplazada a favor de una verdad subjetiva. El problema para Kierkegaard no es, sin embargo, lo "subjetivo", como lo había sido anteriormente para Hegel y lo sería más tarde para Carl Schmitt. Para Kierkegaard se trata del extrañamiento de la persona originaria por medio de lo estético. De esta forma, él aprehende un elemento estructural cardinal del discurso estético de comienzos de la modernidad. Hasta qué punto es esta misma conciencia, marcada por lo estético-romántico, la que lo conduce hacia la negación de este último elemento es algo que demuestra su análisis crítico de la ironía schlegeliana. Él se concentra puntualmente en la exigencia de Schlegel según la cual se debe "vivir de manera poética",[28] una máxima que fue llevada al extremo por Brentano y que, bajo condiciones completamente diferentes, potenció nuevamente el surrealismo de Breton y de Aragon. Por ende, Kierkegaard se topa de inmediato con un motivo estratégico del romanticismo, que ha demostrado ser el elemento

[25] Kierkegaard, Sören, *Über den Begriff der Ironie*, *op. cit.*, p. 302. [Traducción al español: "Sobre el concepto de ironía", *op. cit.*, p. 324].

[26] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 324].

[27] Kierkegaard, Sören, *Die Tagebücher. Eine Auswahl*, ed. Hayo Gerdes. Colonia, 1980, pp. 41s. [Traducción al español: *Diario íntimo*, trad. María Angélica Bosco. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1955, p. 45 con modificaciones].

[28] Kierkegaard, Sören, *Über den Begriff der Ironie*, *op. cit.*, p. 276. [Traducción al español: "Sobre el concepto de ironía", *op. cit.*, p. 304].

más importante en términos de una crítica a la cultura del que disponía la modernidad en su devenir poético, esto es, la superación de la "realidad". El concepto "la modernidad en su devenir poético" significa que la noción de realidad del siglo XIX, que el romanticismo crítica, debe afrontar la prueba, que se establece en la linea Kierkegaard-Nietzsche, de una conciencia de orden imaginativo. Si Kierkegaard ataca la exigencia de "vivir de manera poética", no lo hace en función de un interés teórico-objetivo, sino a los fines de preservar su punto de apoyo subjetivo, es decir, lo originario, que es propio del hombre, de su "individualidad", frente a la transformación estética.[29] Él reconoció la tendencia del romanticismo temprano, que sin embargo recién se realiza verdaderamente en Brentano, es decir, la tendencia a "dejarse poetizar".[30] Por ende, Kierkegaard enfrentó el peligro de una disolución estética, que reconoció en la ironía romántica, por medio de la referencia a la "individualidad", al "en-sí"[31] del hombre.

Aquí ya se insinúa el pensamiento que recién fue desarrollado en el análisis de la conciencia estética que Kierkegaard realiza bajo el título "El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalídad", en la segunda parte de *O lo uno o lo otro*. Este teorema va más allá de la ambivalente crítica a la poetología romántica porque Kierkegaard ahora se expresa en las categorías sistemáticas de su pensamiento existencialista. Aquí, el "devenir uno mismo" se muestra condicionado por la necesidad de reconocer la relatividad de lo estético frente al carácter absoluto de lo ético.[32] La relativización de lo estético fue antecedida temáticamente por el análisis de *El diario de un seductor* acerca de la fascinación que es ejercida por lo estético: este análisis de la fascinación estética utiliza críticamente el concepto de "realidad" que se disuelve en el "estado de ánimo" estético-poético. No obstante, en la descrípción de Kierkegaard, a este estado de ánimo le corresponde una forma de ser propia e inconfundible: "Más allá del mundo que habitamos, en un fondo aún lejano, existe otro mundo: entre ambos existe aproximadamente la misma relación que entre la escena en un teatro y la escena de la realidad. A través de una sutilísima niebla vemos otro mundo de nieblas, un mundo más tenue y de un carácter más

[29] Ibid, p. 277. [Traducción al español: Ibid, p. 304].

[30] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 304].

[31] Ibid.

[32] Kierkegaard, Sören, *Entweder-Oder, op. cit.*, p. 237.

intensamente estético que nuestro mundo real".[33] Y así, hay hombres que "no se dejan atrapar por la realidad y que se escapan permanentemente de su control". El exponente de este ánimo estético-poético, el "seductor", por medio del cual Kierkegaard investiga su propia ambivalencia frente al concepto de realidad, "no forma parte de la realidad y, sin embargo, tiene mucho que ver con ella".[34] El "seductor" es caracterizado de la siguiente forma: "padecía una *exacerbatio cerebri*, y así el mundo real no ofrecía para él estímulo suficiente, sino considerado de una manera fragmentaria, por instantes".[35] La consecuencia es: "Tan pronto como la realidad perdía su papel de estímulo, él [el seductor] se sentía desarmado; esta era la causa del mal en él. Pues él era consciente de este hecho incluso en el momento del estímulo y en esta conciencia radicaba su mal".[36] Kierkegaard proyecta aquí la existencia estético-romántica de una conciencia del "mal", pero toma en serio sus consecuencias. Estas remiten a la disolución el concepto de realidad. En este punto, Kierkegaard establece como característica del "espíritu poético" aquel principio que ya había interpretado anteriormente con ocasión de la critica a Schlegel, esto es, al principio de "vivir poéticamente" y de buscar "lo interesante".[37] Por ende, Kierkegaard identifica como denominadores generales de la existencia poética misma los criterios poéticos que, en la estética posterior a Hegel, generalmente se le atribuyen de una manera negatíva a la consciencia del romanticismo temprano. De esta forma, desecha el argumento que había utilizado Hegel y según el cual era posible despreciar el método romántico como una mera deriva decadente de la norma clásica. En los rasgos poéticos del romanticismo, Kierkegaard descubre más bien los factores de una conciencia moderna general. Esta conciencia resulta preponderante y se encuentra dominada por un "mundo de ensueños" y por un "secreto".[38] No obstante, si Kierkegaard puede advertir esto, es porque ha descubierto dicha conciencia en él mismo. De hecho, el *a priori* de su crítica a la conciencia estético-romántica es justamente la identificación originaria con ella: "Mi pena es mi castillo feudal, instalado en la cima de una montaña, alto como un nido

[33] *Aus dem Tagebuch des Verführers*, en Kierkegaard, Sören, *Auswahl aus seinen Bekenntnissen*, *op. cit.*, p. 142. [Traducción al español: *Diario de un seductor*. México, El sol, 1944, pp. 9-10].

[34] Ibid.

[35] Ibid, pp. 142s. [Traducción al español: Ibid, p. 10].

[36] Ibid, pp. 143s. [Traducción al español: Ibid, p. 11].

[37] Ibid, p. 141. [Traducción al español: Ibid, p. 9].

[38] Ibid, p. 147. [Traducción al español: Ibid, p. 16].

de águilas y casi perdido entre las nubes. Nadie puede asaltarlo. Desde él emprendo mi vuelo y me dirijo hacia abajo, a la realidad, donde cojo mi presa. Pero no me quedo allá abajo, sino que retorno con la presa a mi castillo y me pongo a bordar su imagen en los tapices de todos los salones. Entonces vivo como un muerto. Sumerjo todo lo que he vivido en el bautismo del olvido, hasta convertirlo en la eternidad del recuerdo. Todo lo temporal y lo accidental queda borrado y exterminado".[39]

La crítica de Kierkegaard a la conciencia estética presupone la identificación enfática con ella y la experiencia reflexiva de la misma. Por este motivo, también los conceptos analíticos de la crítica de la segunda parte de *Lo uno o lo otro* deben ser igualmente inscriptos en una estética moderna. Lo estético es lo "inmediato", pues "quien vive estéticamente no puede dar ninguna explicación adecuada de su propia vida, porque vive de manera permanente solo en el momento".[40] Kierkegaard procura salvar lo "momentáneo" de la existencia estética trasladándolo al *continuum* de lo ético, esto es, trata de superar la "falta de relación de las vivencias singulares"[41] de la conciencia estética. Dicho con mayor precisión, la conciencia estética tiene la estructura del instante: "Eres en el instante y en el instante alcanzas tu máxima grandeza, pues en el instante te encuentras con toda tu alma presente. En el instante tienes incluso fuerza de voluntad; en el instante tienes toda tu esencia absolutamente en tu poder. Quien te ve en tales instantes será fácilmente engañado. Quien espere el próximo instante podrá triunfar fácilmente sobre ti".[42]

Con esta categoría fenomenológica del "instante", que se volvió un tema de la conciencia moderna desde la literatura simbolista y decadente del cambio de siglo, Kierkegaard reconoce dentro de una suma negativa de rasgos estéticos generales lo que él antes había percibido de una manera crítica en relación a lo romántico. Había caracterizado negativamente lo romántico, por contraposición a la poesía de Goethe, como "dominado por el momento".[43] De esta forma se vuelve todavía más claro hasta qué punto su exégesis del romanticismo fue agudizada por la intuición acerca del modo en que, en la relación de este último con la realidad y con el concepto de

[39] Kierkegaard, Sören, *Entweder-Oder, op. cit.*, p. 30. [Traducción al español: *Diapsálmata ad se ipsum, op. cit.*, p. 88].

[40] Ibid, p. 239.

[41] Ibid.

[42] Ibid, p. 264.

[43] Kierkegaard, Sören, *Über den Begriff der Ironie, op. cit.*, p. 318. [Traducción al español: "Sobre el concepto de ironía", *op. cit.*].

tiempo real, se configuraba una experiencia moderna que hasta el momento no había sido representada. El énfasis en la estructura de lo momentáneo, que Kierkegaard establece a los fines de comprender dicha estructura de manera conceptual, es confirmado tanto por la autorreflexión romántica[44] como por sus continuadores modernos.[45] Con la crítica de Kierkegaard al romanticismo, es decir, con su crítica a la conciencia estética, fueron abandonados los conceptos hegelianos y los conceptos de los discípulos del propio Hegel. Lo romántico no es representado más como un error que se restringe a una determinada época de la historia de la literatura, sino como un desafío persistente para la conciencia de la percepción artística. Ciertamente, Hegel y los jóvenes hegelianos dominaron aún el debate, es decir, una crítica histórico-pragmática del romanticismo continuó ocultando las verdaderas preguntas artísticas. No obstante, ya se encontraban disponibles otras categorías, que fueron heredadas por la modernidad romántica con la capacidad de percepción de Kierkegaard.

## 2. La metáfora de Baudelaire de la "infinitud"

Tres años después de la aparición de *Lo uno o lo otro* de Kierkegaard, en su ensayo "Salón de 1846", Baudelaire se pregunta: "¿Qué es el romanticismo?".[46] En este corto fragmento Baudelaire desarrolla una interpretación del romanticismo en la cual el mismo es equiparado con lo moderno. Baudelaire se encuentra un período después de la aparición de la primera poesía romántica de origen francés (Lamartine), más de una década y media después de la aparición de las obras clásicas de los románticos franceses (Victor Hugo, Musset, Delacroix), pero aún en el momento en que se publican obras romantizadoras en géneros exóticos como *Carmen* de Mérimées, *Los tres mosqueteros* de Dumas, *Una nuit de Cleopatre*[47] de Gautier o *Les burgraves* de Hugo. Él se distancia de todas las interpretaciones habituales. Lo romántico no consistiría ni en la elección del material, ni en la expresión de la fe católica, ni en una obsesión con el pasado, ni en la polémica contra la Antigüedad clásica. Tampoco

[44] Cfr. Bohrer, Karl Heinz, *Der romantische Brief*, *op. cit.*, pp. 85s.

[45] Bohrer, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt, 1981, pp. 180ss.

[46] Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*. París 1961, pp. 878s. [Traducción al español: *Salones y otros escritos sobre arte*, trad. Carmen Santos. Madrid, Machado, 2005, p. 103].

[47] [NT: *Una noche de Cleopatra*].

son signos de romanticismo la fidelidad a la naturaleza o el color local especial. Baudelaire comienza sus reflexiones con el rechazo de todas aquellas interpretaciones del romanticismo, positivas o negativas, que lo vinculaban a algún tipo de material, tema o ideología. Se trataba de interpretaciones que, de una manera imprecisa, habían devenido habituales en esa época. Al igual que Kierkegaard, pero identificándose con el romanticismo, Baudelaire contrapone a estas definiciones, temática o epocalmente orientadas, una definición actualizadora en términos de conciencia: el romanticismo radica en "la manière de sentir".[48] Para encontrar la definición del romanticismo no se debe buscar en el exterior, sino más bien dentro ("en dedans"). La nueva y actualizadora definición de Baudelaire, que vincula el romanticismo a un sentimiento, se concentra en la siguiente expresión: "Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau".[49] A diferencia de la filosofía del progreso ("philosophie des progrès"), según la cual el romanticismo es un fenómeno epocal que se corresponde con la "moral del siglo", Baudelaire bosqueja una idea del romanticismo que ya no quiere tener nada más que ver con aquello que en su época se denominaba romanticismo de manera general y no sin ortodoxia afirmativa. "Qui dit romantisme dit art moderne, –c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts".[50] La exigencia ortodoxa de estilo, que elevaba la interpretación tradicional del romanticismo, ligaba a este último a un determinado canon estilístico y de motivos. Baudelaire se independiza de esa exigencia y define lo romántico por medio de categorías que remiten a una nueva conciencia. Estas son: espiritualización, color, pero sobre todo anhelo de "infinitud". ¡Este es el concepto central! Ante todo, la definición de color: esta definición es explicada por medio de la referencia al rol que juega el color en el arte moderno. Este rol se debe al hecho de que el romanticismo es un hijo del norte (*fils du nord*): "les rêves et les féeries sont enfants de la brume",[51] es decir, de Inglaterra, de Flandes, de la mitad de Francia. Alemania no es nombrada, en primer lugar, porque en este lugar Baudelaire piensa en la pintura romántica de los países de Europa occidental,

[48] Ibid, p. 879. [Traducción al español: Ibid, p. 103. NT: "La forma de sentir"].

[49] Ibid. [Traducción al español: Ibid. NT: "Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente y más actual de lo bello"].

[50] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 104. NT: "Quien dice romanticismo dice arte moderno, es decir, intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia el infinito, expresadas por todos los medios que contienen las artes"].

[51] Ibid, p. 879. [Traducción al español: Ibid, p. 104. NT: "los sueños y los encantamientos son hijos de la bruma"].

que es la pintura conocida por él. En segundo lugar, porque en su obra teórica solo ocupa un lugar E. T. A. Hoffmann.

La compleja representación de un anhelo de lo "infinito" no es aclarada en el ensayo sobre el romanticismo. Sin embargo, este concepto tan central para la estética de Baudelaire es desarrollado posteriormente en otros lugares. Por ejemplo, en el primer capítulo de "Le poème du haschisch"[52] (1860), en el tercer fragmento de *Spleen de Paris* (1969), que lleva el título "Le confiteor de l'artiste"[53], y en el texto de confesión estética "L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix"[54] (1863). La metáfora de la "infinitud" aparece además en algunos poemas de las *Fleurs du mal* (por ejemplo en "L'Homme et la mer",[55] "Hymne à la beauté",[56] "L'ideal"[57]). En el concepto de la "infinitud" como sentimiento romántico, Baudelaire comprende antes que nada aquella vaguedad del "estado de ánimo" que ya había percibido Kierkegaard de una forma crítica en el romanticismo temprano y que más tarde criticó Breton en Novalis, pero que fue también el ideal estilístico de Delacroix, es decir, del pintor que más admiraba Baudelaire. El concepto "Le vague"[58] remite a una indeterminación enigmática de la expresión.[59] Sin embargo, fascinado, Baudelaire utiliza este concepto de manera afirmativa, se abandona a sus exploraciones; esta vaguedad es también "enfática" ("l'intensité"[60]): "Et il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini".[61] El sumergirse de la mirada –por ejemplo, en *Confiteor de l'artiste*– en el espacio inmenso del cielo y del mar, la soledad, el silencio, el estado de abstinencia de azul son todas cualidades de la "infinitud" romántica. El artista produce en la medida en que su yo se pierde en un sueño, de tal manera que las cosas piensan por él sin deducciones ("sans déducions"). Las cosas son especialmente las cosas naturales: la profundidad del cielo, su limpidez y la inmutabilidad del espectáculo

[52] [NT: El poema del Hachís].

[53] [NT: El confiteor del artista].

[54] [NT: La obra y la vida de Eugene Delacroix].

[55] [NT: El hombre y el mar].

[56] [NT: Himno a la belleza].

[57] [NT: El ideal].

[58] [NT: Lo vago].

[59] *Cfr*. Schawelka, Karl, *Delacroix. Sieben Studien zu seiner Kunsttheorie*. Mittenwald, 1972, pp. 59s.

[60] [NT: La intensidad].

[61] Baudelaire, Charles, *Le Confiteor de L'Artiste*, en Baudelaire, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 232. [Traducción al español: *Obra poética completa*, trad. Enrique López Castellón. Madrid, Akal, 2003, p. 367. NT: "No hay ninguna punta más afilada que la de la infinitud"].

("la profondeur du ciel... sa limpidité... l'immuabilité du spectacle").[62] Su belleza, que es la belleza de lo infinito, consterna ("consterne") al artista. Ya en la estética del siglo XVIII esta dimensión abrumadora de la naturaleza apabullante fue interpretada como un ejemplo de la belleza sublime. Tal es el caso en Edmund Burke, en cuya estética se afirma que la infinitud ("infinity") llena el espíritu con "aquella especie de horror delicioso que es el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime".[63] Burke vincula de una manera completamente fundamental el concepto de "horror" con el sentimiento que surge de lo sublime en la naturaleza.[64] No obstante, la estética alemana que siguió a Burke, esto es, Schiller, puso fuera de circulación esta fundamentación de carácter antropológico y psicológico –efectual por medio de un argumento reflexivo: el sentimiento de lo "sublime" no se presenta ya como un ser apabullado, sino como una representación que le hace sentir a "nuestra naturaleza sensible... sus límites, mientras que nuestra naturaleza racional siente, empero, su superioridad, su exención de límites".[65] De manera análoga a la exigencia de que el arte trágico haga "sensible en el estado de afecto la independencia moral respecto de las leyes naturales",[66] lo sublime es conducido de la fundamentación sensualista de Burke a una explicación de orden suprasensible y moral. Ahora bien, lo romántico, en la interpretación que hace Baudelaire de lo "infinito", remite a su tendencia a conectar con la tradición de lo sublime en su variante sensualista, y no en su vertiente idealista, a reformularla de tal manera que ella se convierte en la nueva experiencia del artista moderno durante el acto creador. Querer aprehender la belleza de la naturaleza –justamente lo "infinito" sublime– es "un duelo, en el cual el artista grita de miedo antes de ser vencido" ("un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu").[67] Podríamos decir,

[62] Ibid.

[63] Burke, Edmund, *Vom Erhabenen und Schönen*, ed. F. Bassenge. Berlín, 1956, p. 110. [Traducción al español: *De lo sublime y de lo bello*, trad. López Férez Juan Antonio. Barcelona, Altaya, p. 54].

[64] Ibid.

[65] Schiller, Friedrich, "Vom Erhabenen", en *Sämtliche Werke*, ed. Gerhard Fricke y Herbert G. Göpfert. Múnich, 1975, tomo 5, p. 489. [Traducción al español: "De lo sublime", en *De la gracia y la dignidad*, trad. Juan Probst y Raimundo Lida. Buenos Aires, Nova, 1962, p. 97].

[66] Schiller, Friedrich, *Über das pathetische*, *op. cit.*, p. 512. [Traducción al español: "Sobre lo patético", en *Escritos sobre estética*, trad. de M. García, M. J. Callejo y J. González. Madrid, Tecnos, 1991, p. 65].

[67] Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, *op. cit.*, p. 232. [Traducción al español: *Obra poética completa*, *op. cit.*, p. 236].

entonces, que esta fórmula, posteriormente colocada por Walter Benjamin en el centro de su teoría del "shock"[68], contiene, más allá de la apropiación sensualista de la experiencia de la "infinitud", una "estética del horror" que se convirtió en la base de la literatura moderna de origen francés, desde Lautréamont hasta el surrealismo francés y sus continuadores en los años cincuenta y sesenta. El idealismo alemán, en cambio, le había dado al concepto de "infinitud" un sentido completamente contrario al de esta linea. En el tratado de Schiller *Sobre poesía ingenua y sentimental*, lo "infinito", que en Baudelaire, de la misma manera que en Delacroix, se caracterizaba justamente por su enfática indeterminación, es definido a partir de una concepción idealista de la progresividad. Lo "infinito" es el concepto para la meta artística, esto es, para la representación del "ideal". Por ende, lo infinito remite a la elevación de la realidad a ideal en un sentido histórico-filosófico.[69] Justamente contra esta definición schilleriana de la "infinitud" se vuelve Friedrich Schlegel, el teórico del romanticismo temprano, cuando dice en un fragmento: "Quien quiere algo infinito no sabe lo que quiere. Sin embargo, esta afirmación no se puede invertir".[70] Ya en el prólogo a *Sobre el estudio de la poesía griega*, que fue concluido en competencia con el tratado de Schiller *Sobre poesía ingenua y sentimental*, Schlegel sostiene contra Schiller: "No toda manifestación poética de la aspiración al infinito es sentimental". Esto quiere decir que, para Schlegel, también son posibles manifestaciones poéticas que no "se encuentran vinculadas con una reflexión sobre la relación entre lo ideal y lo real".[71] Existe también la "aspiración indeterminada, no ligada a ningún objeto en particular, hacia lo infinito".[72] Schlegel todavía no tiene ninguna representación de lo "vago" en el sentido de Baudelaire y de Delacroix, y seguramente tampoco una idea del "horror". No obstante, se distancia de la definición idealista que ofrece Schiller de lo "infinito" y la reformula, luego, en un sentido propio del romanticismo temprano.

[68] Benjamin, Walter, "Über einige Motive bei Baudelaire", en *Illuminationen*. Frankfurt, 1961, p. 209. [Traducción al español: "Sobre algunos motivos en Baudelaire", en *Sobre algunos motivos en Baudelaire*, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Abada, 2008, pp. 204- 260].

[69] Schiller, Friedrich, "Über naïve und sentimentalische Dichtung", *op. cit.*, pp. 717s. [Traducción al español: "Sobre poesía ingenua y sentimental", trad. J. Probst. Barcelona, Icaria, 1985].

[70] Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften*, ed. Por Wolfdietrich Rasch. Múnich, 1971, p. 12. [Traducción al español: "Fragmentos críticos", en *Fragmentos, op. cit.*, p. 36].

[71] Ibid, p. 117. [Traducción al español: Ibid, p. 54].

[72] Ibid.

Con independencia del concepto del "horror", Baudelaire vinculó la representación de la "infinitud" con el concepto vecino del "mal". Esto sucede, por ejemplo, en el primer parágrafo del ensayo *Le poéme du haschisch*, titulado: "Le Goût de l'infini",[73] que comienza con un homenaje a E. T. A. Hoffmann. La "afición al infinito" que es descripta allí tiene diferentes rasgos definitorios. Es un "placer del instante" ("la volupté immédiate"),[74] una afición que se equivoca a menudo de camino: "Un goût qui se trompe souvent de route".[75] Hay dos formas de "infinitud": la recompensa y el castigo. Evídentemente guiado por el ensayo de E. A. Poe, *The imp of the perverse*[76] (1848) –un análisis de un "sentimiento innombrable" en vistas de la caída en un abismo–, Baudelaire se concentra en la "dépravation".[77] El poeta sobrecogido por el placer de lo infinito emplea el exceso de las pasiones desbordantes para el "mal" ("d'employer pour le mal le trop-plein de cette passion débordante").[78] En esta depravación de la afición a la infinitud ("dans cette dépravation du sens de l'infini")[79] radica la causa de todos los excesos de los que son culpables los literatos que alivianan el dolor corporal por medio del opio. De esta forma, el análisis acerca de la violación de los límites, que tiene lugar en el marco del delirio del opio, es introducido por medio de una reflexión mucho más fundamental acerca del contexto de la experiencia de la infinitud y de la representación del mal. Esta última es pensada aquí de una manera completamente metafísica. Como categoría estética recién ocupará al arte y a la literatura moderna.[80]

La fantasía romántica de Baudelaire es provocada por la experiencia estética de la "infinitud" y trae consigo el "horror" y el "mal". Ella se transforma finalmente, en el ensayo sobre la obra y la vida de Eugène Delacroix, en un manifiesto artístico. Aquí el concepto de "infinitud" ya no aparece más de una manera directa. No obstante, sí lo hace su término correspondiente: "l'immense".[81] La caracterización

[73] Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 347. [Traducción al español: *Los Paraísos artificiales*, trad. R. Díaz Ycaza. Ecuador, Ariel, 1975, p. 9. NT: "La afición al infinito"].

[74] Ibid, p. 348. [Traducción al español: Ibid, p. 11. NT: "La voluptuosidad inmediata"].

[75] Ibid. [NT: "Una afición que se equivoca de camino con frecuencia"].

[76] [NT: El demonio de la perversidad].

[77] Ibid, p. 349. [Traducción al español: Ibid, p. 11. NT: "Depravación"].

[78] Ibid.

[79] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 12].

[80] Bohrer, Karl Heinz, *Nach der Natur*, *op. cit.*, pp. 110s.

[81] Baudelaire, *op. cit.*, p. 1116. [Traducción al español: "La obra y la vida de Eugène Delacroix" *op. cit.*, p. 651. NT: "lo inmenso"].

del pintor Delacroix completa las definiciones de lo romántico como lo moderno que han sido sostenidas hasta ahora, estableciendo una relación inmediata con la idea que tiene Baudelaire de lo "infinito" y de sus modos, el "horror" y el "mal". Según Baudelaire, Delacroix expresa un "secreto" ("mystérieux"):[82] lo invisible, lo impalpable, el ensueño, los nervios, el alma, ("l'invisible, l'impalpable, le rêve, les nefs, l'âme").[83] Aquello a lo que Baudelaire hace referencia en el poema de dedicatoria de las *Flores del mal* en términos de "sueños de patíbulos" ("rêve d'échafaouds"), es decir, de un proceso creativo en el alma del artista más allá de todo límite moral o espiritual, es explicado por medio del ejemplo de las imágenes de Delacroix. Su apelación a sentimientos olvidados y a sueños poéticos,[84] su evocación de la "pasión natural" ("passion native")[85] se opone, para el catecismo romántico de Baudelaire, sobre todo al realismo en tanto dirección estilística, artística y de pensamiento.[86] Por este motivo, es excluida justo aquella dirección que oficialmente dominó el siglo XIX y en cuyo nombre fue condenado el romanticismo alemán. Al criterio del "realismo", de la fidelidad a la naturaleza, Baudelaire le opone el concepto de "sueño", con el cual compara "la ocurrencia convertida en imagen" ("conception, devenue composition)"[87] en la medida en que también esta se encuentra situada en una "atmósfera coloreada" ("atmosphère colorée").[88] El color tiene cualidades simbólicas que, por medio de sus variadas y, por así decirlo, infinitas refracciones, convierten al pintor en un matemático y en un compositor. A partir de esta reflexión, Baudelaire llega a la primera tesis de su "Formulario de la estética verdadera" ("Le formulare de la véritable esthétique").[89] El universo es un depósito de "imágenes y signos" ("d'images et de signes"),[90] a los cuales la fantasía les indica su lugar y su valor correspondiente. Este carácter cifrado del universo es expuesto en el poema "Correspondencias" de Baudelaire: "La Nature est un temple où de vivants piliers / laissent parfois sortir de confuses paroles; / l'homme y passe à travers des forêts de symboles / qui l'observent

[82] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 651].

[83] Ibid. [Traducción al español: Ibid, pp. 651s].

[84] Ibid, p. 1117.

[85] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 652].

[86] Ibid, p. 1119.

[87] Ibid, p. 1120. [Traducción al español: "una concepción, convertida en composición". Ibid, p. 654].

[88] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 654].

[89] Ibid, p. 1121. [Traducción al español: Ibid, p. 655].

[90] Ibid, p. 1122. [Traducción al español: Ibid].

avec des regards familiers".[91] El origen del simbolismo poético en Baudelaire se funda, por ende, en una teoría del lenguaje a la que posteriormente se remitirá también Walter Benjamin. La naturaleza, el universo, se le revela al artista como un lenguaje simbólico de imágenes y de signos que deben ser ordenados correctamente. Sin embargo, este orden no debe responder a la imitación de la naturaleza, sino a la fantasía. En este sentido, el objetivismo de la teoría realista es, por una parte, superado por el objetivismo de una "correspondencia" más elevada y, por otra parte, quebrado por el voto a favor de la fantasía. El artista realista se limitaría a reproducir las cosas "como son o como serían cuando yo mismo no me encuentro presente". Pinta "el universo sin hombres". En cambio, Baudelaire confiesa: "Quiero iluminar las cosas con mi espíritu y proyectar su reflejo sobre los demás espíritus" ("Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits").[92] El reproche de "subjetivismo vacío", que ha sido realizado desde Hegel frente al romanticismo alemán, no fue analizado críticamente ni rechazado por el propio romanticismo. Recién el manifiesto de Baudelaire, que defiende una modernidad romántica fundada en la fantasía del sujeto artístico, ofrece argumentos contra el reproche de subjetivismo vacío. Baudelaire muestra en qué medida la fantasía no es, de manera meramente arbitraria, una *emanatio* del yo, sino que se conduce por una exigencia de las "cosas mismas". Se trata, de todas formas, de una selección muy especial de cosas, garantizada por la prioridad de la fantasía romántica, por su placer en lo "infinito" como el "mal". Ciertamente Baudelaire enfatiza el hecho de que el interés en las escenas sádicas de tortura, como aquellas que acumula la pintura, no se funda en el placer en el contenido de lo representado, sino exclusivamente en la forma, en la "línea y el color" ("ligne et la couleur font penser").[93] Sin embargo, la fantasía que se deleita en la forma toma una dirección en la cual son particularmente favorecidos aquellos contenidos representados que se asemejan al "mal": la dirección de la pasión y de lo extraordinario. Esto se corresponde con la tesis del ensayo "¿Qué es el romanticismo?", según la cual este último no se encontraría ligado a determinados contenidos, sino a una cierta "intensidad" del alma. Esta "intensidad" es fomentada

[91] Ibid, p. 11. [Traducción al español: "Es la naturaleza un templo cuyos pilares vivos / dejan salir a veces palabras en desorden; / el hombre lo atraviesa por un bosque de símbolos / que al acecho lo observan con familiar mirada". Ibid, p. 49].

[92] Ibid, p. 1122. [Traducción al español: Ibid, p. 655].

[93] Ibid, p. 1124. [NT: "La línea y el color hacen pensar". Ibid, p. 657].

por los contenidos "salvajes". Delacroix tendría, según Baudelaire, mucho de "salvaje" ("sauvage").[94]

Baudelaire considera importante colocar este salvajismo en contraposición a las ideas democráticas y progresivas de comienzos del siglo XIX. El reproche de la crítica realista y de izquierda hacia el romanticismo señala que este último sería políticamente reaccionario. El diagnóstico matizado e histórico-dialéctico de Baudelaire acerca de la conciencia política de Delacroix es instructivo sobre el modo en que el romanticismo moderno se comporta frente a la idea devenida cliché del "progreso". Como "aristócrata y escéptico", Delacroix habría odiado a las "masas" ("des multitudes")[95] de la revolución de 1848 porque consideraba que estas eran "iconoclastas" y se volvían literalmente contra las propias imágenes de Delacroix. Completamente alejado de todo utopismo y entusiasmo ("des utopistes, des furibonds"),[96] Delacroix habría sido "un hombre ilustrado, en el sentido honorable de la palabra" ("un homme éclairé, dans le sens honorable du mot").[97] Delacroix habría estado convencido de que nada se modifica. Se habría caracterizado por una fría resignación frente a la idea del progreso. Baudelaire se identifica con esta actitud cuando comenta: "Y si se lanzaba imprudentemente ante él la gran quimera de los tiempos modernos, el globo monstruoso de la perfectibilidad y del progreso indefinidos, le gustaba preguntar: Pero ¿dónde están hoy los Fidias? ¿Dónde están los Rafael?".[98] Este comentario se corresponde con frases absolutamente similares de los aforismos autobiográficos de Baudelaire: "¿Entregarse a Satán? ¿Qué es eso? Nada más absurdo que el Progreso, puesto que el hombre, como lo prueban los hechos cotidianos, es siempre igual y semejante al hombre, es decir, se halla siempre en estado salvaje. ¿Qué son los peligros de la selva y la pradera al lado de los choques y de los conflictos cotidianos de la civilización?".[99] Y en otro lugar: "La creencia en el progreso es una doctrina de perezosos.[100] Es aquel individuo que cuenta con que los vecinos realicen su propia tarea. Solo puede existir progreso (verdadero, es decir, moral) en el individuo y por el individuo mismo".[101] A estas frases podrían serles

[94] Ibid, p. 1128. [Traducción al español: Ibid, p. 660].

[95] Ibid, p. 1129. [Traducción al español: Ibid].

[96] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[97] Ibid. p. 1130. [Traducción al español: Ibid].

[98] Ibid, p. 1260. [Traducción al español: Ibid, p. 661].

[99] Ibid, p. 1276. [Traducción al español: Ibid, p. 965].

[100] [NT: Bohrer omite "una doctrina de belgas"].

[101] Ibid, p. 1276. [Traducción al español: Ibid, p. 975].

añadidas aquellas otras que Baudelaire expresa en el prólogo no impreso a la segunda edición de las *Flores del mal:* también allí aparece la burla acerca del "progreso" bajo la forma que este tomaba en esa época, es decir, como "desprecio de lo humano espiritual".[102]

No obstante, a partir de la interpretación de Baudelaire de la actitud política de Delacroix y de los propios aforismos del poeta no habría que inferir la tesis según la cual la confesión romántica de Baudelaire confirmaría otra vez más la sospecha general de que el espíritu romántico del siglo XIX se habría encontrado profundamente vinculado con la reacción política y la contrailustración. En este punto es necesario realizar otra reflexión: luego del proceso de las tres revoluciones sociales y burguesas en Francia (1789, 1830 y 1848), Baudelaire, de una manera similar a Heinrich Heine, ha reflexionado acerca de la historicidad de las ideas de 1789, es decir, acerca de la transformación de estas en ideología. ¡No lo ha hecho como político, ni como filósofo, ni como defensor de determinada orientación, sino como artista! La actualidad política debía medirse para él de acuerdo con criterios artísticos, esto es, con las máximas estético-existenciales que determinaban su comprensión de la modernidad romántica. Y la actualidad política se le presentaba, después de todas las revoluciones, bajo la forma de una banalidad que ya nada tenía que ver con el éxtasis y la embriaguez de 1848,[103] de los cuales Baudelaire se acuerda más de una década después como un gusto por la "venganza", como un placer natural por la demolición ("Gout de vengeance", "Plaisir natural de la démoliton").[104] Baudelaire se acuerda del horror de la guerra civil, de la "folie"[105] del pueblo y de la "folie" de la burguesía, del "amor natural al crimen" ("amour natural du crime").[106] Baudelaire se acuerda de su aprehensión frente al imperio de Napoleón III. Si se toman estas afirmaciones de su caracterización de Delacroix como ejemplo por excelencia del romanticismo, se revela entonces como constante del sentimiento político de Baudelaire lo que se podría caracterizar como un anarquismo individualista. Este le permite tomar parte en la revolución como embriaguez y placer en la destrucción. No obstante, lo distancia, a su vez, de las masas burguesas y proletarias:

[102] Baudelaire, Charles, *Ausgewählte Werke*, *op cit.*, p. XXVII.

[103] *Cfr.* "Mon cœur mis à nu", en Baudelaire, Charles, *Ouvres complètes*, *op. cit.*, p. 1274.

[104] Ibid.

[105] [NT: Locura].

[106] Ibid. Acerca de la reflexión fundamental de la época revolucionaria, que aparece en la obra de Baudelaire, *cfr.* Dolf Oehler, *Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*. Frankfurt, 1988, pp. 267-312.

Baudelaire no tenía "convicciones", como él mismo expresaba,[107] porque no tenía ninguna ambición, es decir, ninguna ambición social. Estaba expuesto, más bien, como ningún otro burgués y ningún otro trabajador, al "shock" y a los conflictos de la "civilización cotidiana". Con esto se hace referencia al verdadero distanciamiento frente a la política. Este encuentra su causa en la experiencia de lo "moderno", una experiencia que deja tras de sí toda posible convicción política.

Si ha quedado claro que la relación de la estética romántica de Baudelaire con la política se encuentra más allá de la ideología "progresista" o "reaccionaria", entonces también debe ser fácil explicar el centro de su conciencia poética con independencia de las actuales certezas. En el caso de su manifiesto sobre Delacroix, esta consciencia se hace particularmente presente en el lugar en el que él se remite al motivo del "mal" por el cual estuvo poseída de un modo especial la fantasía romántica. Baudelaire compara a Delacroix con un tigre al asecho de su presa,[108] con Moctezuma que en un día habría inmolado a miles de hombres como ofrenda.[109] Y en este contexto, habla de una "nostalgia inexplicable" ("nostalgie inexplicable").[110] El arte, un arte como el de Delacroix, está bajo el control de la categoría de la "intensidad", no de la moral.[111] La frase acerca del vínculo de su pintura con Moloch se orienta a explicar esta idea: todo sería desolación, masacre, incendio ("désolation, massacre, incendies").[112] La pintura de Delacroix daría testimonio "de la eterna e incorregible barbarie del hombre" ("contre l´éternelle et incorregible barbarie de l'homme").[113] La caracterización de la pintura de Delacroix que hace Baudelaire llega a su punto culminante en la siguiente expresión: "Toda esta obra, digo, se parece a un himno terrible compuesto en honor de la fatalidad y el irremediable dolor" ("tout cet œuvre, dis je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irrémédiable douleur").[114] Ciertamente, el "mal" en el arte se puede entender aquí como un reflejo del mal en el mundo, pero "fatalité" y "douleur" son conceptos de un sistema interno.

[107] Baudelaire, Charles, *op. cit.*, p. 1273.

[108] Baudelaire, Charles, "L'oeuvre et la vie de Delacroix", *op. cit.*, p. 1131. [Traducción al español: "La obra y la vida de Eugène Delacroix", *op. cit.*, p. 661].

[109] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[110] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 662].

[111] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[112] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[113] Ibid, pp. 1131s. [Traducción al español: Ibid].

[114] Ibid. p. 1132. [Traducción al español: Ibid].

Vemos entonces que la "nostalgia incomprensible" del artista que, desde la perspectiva de Baudelaire, Delacroix representó en la pintura *La muerte de Sardanápalo*, sabe de algo inefable, sabe del "infinito" en la medida en que el cruel tirano asiático, Sardanápalo, aparece bajo la forma de un soñador melancólico del "mal". Las últimas frases de Baudelaire acerca "del himno terrible compuesto en honor de la fatalidad y el irremediable dolor" –que también pueden ser leídas como una explicación de la novela *Salambó* de Flaubert, que apareció en 1862, un año antes del ensayo de Baudelaire sobre Delacroix– son menos expresión de la resignación política que de la propia experimentación del "douleur", el cual es convertido por Baudelaire en el primer término cifrado de la modernidad romántica. También aquí es necesario leer de manera compleja las fórmulas en apariencia unívocas de este conservadurismo estéticamente fundado. De hecho, treinta años después de la crítica de Heine y de Hegel al romanticismo alemán, la estética romántica ya no se representa para nada como una huida del mundo o de la realidad, sino como la reflexión imaginativa acerca de la propia modernidad en curso. Como conceptos estéticos centrales, a lo "infinito" se le suman aquí las categorías del "mal" y del "horror". Estas categorías fueron perfeccionadas de manera metafórica y reflexiva por Lautréamont, el principal heredero de Baudelaire, y puestas inmediatamente a disposición de la literatura romántica del siglo XX, esto es, del surrealismo. En el primer canto de *Cantos de Maldoror*, Lautréamont definió el "mal" como nostalgia de lo "infinito".

## 3. La disolución nietzscheana del concepto de "realidad"

La relación de Nietzsche con el romanticismo es de naturaleza compleja, al igual que la de Kierkegaard. Por una parte, su ideal formal y estilístico lo inclina hacia los autores lacónicos y escépticos del siglo XVII francés, esto es, hacia Montaigne o Vauvenargue; y, además, desarrolló una polémica de principios contra la herencia más influyente del romanticismo alemán, es decir, contra Richard Wagner, de quien fuera, en una primera instancia, un entusiasta seguidor. Esta polémica tuvo lugar en nombre de un ideal estilístico estoicamente controlado. En este sentido, Nietzsche vio en la elevación del Goethe clásico tardío y en el estilo clásico en general una superioridad infinita, tanto moral como artística, frente al enemigo que tenía en el presente y que siguió teniendo más tarde, y seguramente también frente al culto romántico de la religión, del cual se burlaba en la primera de sus *Consideraciones intempestivas* llamán-

dolo "Schleiermachería".[115] No obstante, pese a tales afinidades y reservas, no es sorprendente el hecho de que Nietzsche se presente como el descubridor más importante de motivos románticos y como el más influyente, en la medida en que recibió al romanticismo bajo condiciones modernas.[116]

Que Nietzsche desarrolló una relación con respecto al romanticismo fundamentalmente diferente a aquella que era dominante en la crítica del siglo XIX es algo que se puede intuir de manera inmediata a partir de la primera polémica de sus *Consideraciones intempestivas*, esto es, de su ataque a un exponente de los jóvenes hegelianos: David Friedrich Strauss, cuya obra, *La vida de Jesús*, habría de tener una gran importancia para la historia decimonónica de las ideologías. Siguiendo la línea de la crítica evangélica ilustrada del siglo XVIII, Strauss negaba en este tratado, aparecido en 1835-1836, la verdad histórica de los evangelios y los interpretaba en el sentido de Hegel, como mitos que debían salvar para la razón aquello que la religión no estaba en condiciones de proteger. Además, el espíritu divino no se revelaba solo en una persona, en Cristo, como aún creía Hegel, sino en la humanidad en su conjunto.[117] Esta consecuencia fue combatida inmediatamente por los hegelianos de derecha y por los defensores de la ortodoxia eclesiástica en un aluvión de folletos, de tal manera que la persona de Strauss se convirtió en un divisor de aguas entre ellos y la izquierda hegeliana: para salvar lo que debía ser salvado del escrito de Strauss, Arnold Ruge reunió a los amigos de este último en torno a los *Hallischer Jahrbücher für deustche Wissenschaft und Kunst* [Anuarios de Halle para la ciencia y el arte alemanes]. La primera polémica de Nietzsche, que tuvo lugar casi cuarenta años más tarde de la aparición de este texto, se

[115] Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinario. Múnich, 1980, tomo 1, p. 191. [Traducción al español: "Consideraciones intempestivas I: David Strauss, el confesor y el escritor", en *Escritos de Juventud*, trad. J. B. Llinares, D. Sánchez y L. E. de Santiago de Guervós. Madrid, 2011, p. 663].

[116] Uno de los logros de la obra de Karl Joël, *Nietzsche und die Romantik*, que fuera publicada en 1905, fue poner en evidencia el propio romanticismo de Nietzsche a partir de la oposición de este con el romanticismo, y explicar dicho romanticismo, en última instancia, tomando como punto de referencia el concepto de "fantasía". Con respecto a la poco considerada relación de Nietzsche con el romanticismo, cfr. Behler, Ernst, "Nietzsche und die Frühromantische Schule", en *Nietzsche-Studien*, ed. E. Behler y M. Montinari, tomo 7. Berlín, New York, 1978, pp. 59-87. Sobre el rechazo de Nietzsche hacia lo dionisíaco-romántico, cuyo heredero sería Richard Wagner, cfr. Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, *op. cit.*, pp. 109-115. [Traducción al español: *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo. Buenos Aires, Katz, 2008, pp. 99-122].

[117] Strauss, David Friedrich, *Das Leben Jesu, kritische betrachtet*, *op. cit.*, p. 171.

hallaba orientada contra esta posición y esta tradición. No obstante, dicha polémica no encontró su impulso en el escrito más antiguo y famoso de Strauss, sino en su nuevo libro autobiográfico *Der alte und der neue Glaube* [La antigua y la nueva fe]. Aquí no debemos seguir en detalle esta discusión, sino mantenernos atentos a los ataques de Nietzsche a la tradición histórico-filosófica de Hegel. En este contexto, el motivo romántico es puesto en escena de una manera estratégica contra la escuela racionalista de Hegel.[118] Ya en ese momento la opinión de Nietzsche se basaba en criterios de carácter estético. Para quien entendía la cultura como la identidad de un gran estilo, el representante de la cultura erudita alemana se presentaba como un filisteo de la cultura.[119] Nietzsche le contraponía la figura del "buscador", contra el cual se dirigían los veredictos del filisteo de la cultura. En una explicación histórica del tipo "buscador" Nietzsche hablaba de manera completamente crítica del romanticismo temprano y medio: la sentencia según la cual "no se debe investigar más"[120] habría tenido "un cierto sentido" en la primera década del siglo XIX.[121] Nietzsche prosigue: "Cuando, en la primera década de este siglo, se comenzó en Alemania a buscar, a experimentar, a destruir, agitándose revueltos promesas, presentimientos y esperanzas tan diversos y tan desconcertantes que la clase media intelectual debió temer con razón por su integridad. Con razón rechazó entonces, encogiéndose de hombros, el brebaje destilado de filosofías fantásticas que desquiciaban el lenguaje y de una consideración exaltada y finalista de la historia, con razón rechazó también el carnaval de todos los dioses y los mitos reunidos por los románticos, así como las modas y las locuras poéticas concebidas en estado de embriaguez; y digo con razón, porque el filisteo no tiene derecho a permitirse ni siquiera un exceso".[122]

La aprobación de Nietzsche a la crítica al romanticismo es profundamente irónico, a pesar de sus propias reservas con respecto a las filosofías "fantásticas" y a la consideración histórica de carácter "visionario". ¡En la crítica al romanticismo se expresaría consecuentemente la sensación de amenaza que experimentaría la "clase media del espíritu"! Si Nietzsche tiene que criticar el lenguaje

118 Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, *op. cit.*, p. 171. [Traducción al español: "Consideraciones intempestivas I: David Strauss, el confesor y el escritor", en *Escritos de Juventud*, *op. cit.*, p. 649].

119 Ibid, p. 165. [Traducción al español: Ibid, p. 646].

120 Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 647].

121 Ibid.

122 Ibid, p. 168. [Traducción al español: Ibid].

filosófico del romanticismo –hace referencia aquí fundamentalmente a la terminología especulativa de Friedrich Schlegel, Novalis, Schelling y Schleiermacher–, es evidente, sin embargo, que interpreta al romanticismo como la primera forma representativa de oposición a una "clase media del espíritu" que se presuponía atemporal y frente a la cual él mismo debe hacer frente común en el plano conceptual. De hecho, también anunciaría pronto, en los grandes "Prólogos", la embriaguez del buscador que es tan poco entendida por "esa malicia de las naturalezas inferiores"[123] como estas últimas entendieron, en su momento, al propio romanticismo. Nietzsche interpreta el espíritu de realismo y academicismo positivista que siguió al romanticismo como una reacción a las salvajes "experimentaciones";[124] "al inquieto impulso creativo del artista" se le opuso "una cierta complacencia":[125] "una cierta complacencia, la de su propia estrechez, la de su tranquilidad, es más, la de su propia limitación, un sentirse cómodo en la propia estrechez, en la propia tranquilidad, más aún, en la propia limitación".[126] La polémica de Nietzsche contra los epílogos de una época que dirigía sus expectativas al plano artístico encuentra su centro argumentativo en el rechazo radical de Hegel y de sus discípulos: "Una filosofía que, entre pliegues y frunces, al estilo de las transparencias de Coos encubría el credo filisteo de su autor inventó además una fórmula para divinizar la vida cotidiana: dicha filosofía hablaba de la racionalidad de todo lo real, y así captó las simpatías del filisteo de la cultura".[127] Por ende, Nietzsche tematiza justamente el criterio a partir del cual la crítica al romanticismo valoró siempre de una manera negativa al propio romanticismo: la vida cotidiana, la racionalidad, la realidad. El punto culminante en términos de crítica a la cultura que alcanza el ataque de Nietzsche contra estos conceptos remite al hecho de que, como si fuese algo marginal, ellos mantienen la esfera estética separada de lo auténticamente esencial del espíritu. "Ay del arte que pretenda hacer de sí algo serio y plantee exigencias que afecten a las ganancias del filisteo, sus negocios o sus costumbres, que es lo mismo que decir a su seriedad de filisteo. De tal arte el filisteo aparta la vista como si estuviese viendo algo obsceno, y con el ademán propio de un guardián de la castidad advierte a la virtud necesitada de protección que ni se le

[123] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[124] Ibid.

[125] Ibid, pp. 168s. [Traducción al español: Ibid].

[126] Ibid, p. 169. [Traducción al español: Ibid].

[127] Ibid, p. 170. [Traducción al español: Ibid, p. 648. Con leves modificaciones].

ocurra mirar".[128] Nietzsche, por lo tanto, se enfrenta a la pretensión de realidad y al moralismo de Hegel y de los jóvenes hegelianos con un nuevo argumento: con la pretensión de diferenciar lo estético como una esfera específica de valor. En este sentido, el comienzo de su estudio dirigido contra David Friedrich Strauss es una crítica general de la aversión hacia el romanticismo que era propia del espíritu de la época, aun cuando Nietzsche no siempre hable del romanticismo. En su crítica a la cultura establece la sospecha de que los principios fundamentales de la crítica al romanticismo serían hostiles a la cultura, y realiza un cambio de principios que se presenta como la condición de posibilidad del redescubrimiento moderno del romanticismo que tiene lugar en Benjamin y en el surrealismo. Nietzsche cambia el argumento histórico-filosófico por uno de carácter estético y afirma, además, este último. La afirmación de lo estético significa un cambio de paradigma que no podría ser más radical. De este cambio de paradigma se sigue la identificación del hegelianismo con aquel "filisteísmo de la cultura" que se hallaría personificado en la figura de Strauss. Para Nietzsche, el rasgo distintivo de este filisteísmo es la "salud". Nietzsche invierte aquí los valores y, burlándose de los defensores de la salud, descubre al "espíritu" en los "enfermos e hiperexcitados".[129] Junto a D. F. Strauss, Nietzsche toma posición contra dos representantes de la escuela racionalista de Hegel que resultan particularmente significativos para la crítica al romanticismo: contra el amigo de Strauss y el esteta posthegeliano más influyente, Friedrich Theodor Vischer, y contra el historiador de la literatura Georg Gottfried Gervinus. Ambos pondrían en evidencia de manera paradigmática el carácter dominante que asume el pensamiento histórico antirromántico en el período posthegeliano. En su polémica contra Vischer, Nietzsche utiliza de una manera concreta la contraposición general entre romanticismo y filisteísmo de la cultura. Desenmascara el tipo espiritual de Vischer por medio de una confrontación con Hölderlin, al cual, contra la jerarquía dominante de la historia de la literatura, le otorga un lugar de privilegio varios años antes de que el poeta alemán fuera verdaderamente redescubierto por medio de la escuela de George: *¡Ecce poeta!* Las palabras de Nietzsche acerca de Hölderlin son sobre todo una sentencia contra el "concepto de realidad" de Vischer y de los jóvenes hegelianos: "Se celebraba en un círculo puramente filisteo la memoria de un verdadero y auténtico no-filisteo, de alguien que, además, en el sentido más estricto de la palabra, se hundió por culpa de los filisteos: era

[128] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[129] Ibid, p. 171. [Traducción al español: Ibid, p. 649].

la memoria del magnífico Hölderlin, y por eso el conocido teórico de estética tenía derecho en esa ocasión a hablar de las almas trágicas que se hunden por culpa de la 'realidad', aunque de hecho se entendía la palabra 'realidad' en el mencionado sentido de razón filistea. Mas la 'realidad' es ahora distinta y cabe preguntarse si Hölderlin sabría orientarse en la gran época actual. 'Yo no sé', dice Fr. Vischer 'si su delicada alma habría aguantado toda la rudeza que acompaña a toda guerra, toda la corrupción que después de la guerra vemos extenderse en los ámbitos más diversos. ¡Tal vez hubiera vuelto a caer en la desesperación! Hölderlin era una de esas almas indefensas, era el Werther de Grecia, un enamorado sin esperanza; la suya fue una vida llena de delicadeza y nostalgia, aunque en su voluntad había también fuerza y contenido, y en su estilo, que acá y allá hace pensar incluso en Esquilo, grandeza, plenitud y vida. Únicamente su espíritu no era lo suficientemente duro; le faltaba el arma del humor; *no podía soportar el hecho de que no porque uno sea un filisteo ya es un bárbaro'*. Esta última confesión, y no el almibarado pésame del orador de banquete, es lo que nos interesa. Sí, uno reconoce que es un filisteo, ¡pero bárbaro...! bajo ningún concepto. Por desgracia, el pobre Hölderlin no supo distinguirlo tan sutilmente. Es indudable que si con el término 'bárbaro' se piensa en lo contrario de la civilización, y quizás incluso en la piratería y en el canibalismo, la distinción tiene su razón de ser; pero lo que evidentemente el teórico de estética quiere decirnos es que se puede ser filisteo y hombre de cultura –y ahí está el humor que le faltó al pobre Hölderlin, y por carecer del cual se hundió–".[130]

La injuria de Nietzsche contra Vischer es un diagnóstico acerca del concepto de realidad de los jóvenes hegelianos: ¿Cómo podría sentirse a gusto Hölderlin en una época que se considera grandiosa pero que es, sin embargo, miserable? Este argumento tiene la estructura de la teología radical. ¿Cómo podría sentirse a gusto Jesús si volviera a su iglesia? La referencia al poeta, *ecce poeta*, representa la contracara del optimismo realista-científico, una contracara de orientación estética que, de una manera diferente, será nuevamente recuperada por el surrealismo. Junto a Vischer, también se inculpará de una manera tan causal como destructiva al historiador de la literatura Gervinus, el cual en su célebre historia de la literatura había tratado negativamente al romanticismo. También Gervinus habría tenido, según Nietzsche, un importante déficit estético. El juicio de Nietzsche se dirige a la crítica de Gervinus contra el estilo alegórico del *Fausto II*, una crítica en la cual Gervinus y sus contemporáneos,

[130] Ibid, pp. 171s. [Traducción al español: Ibid, pp. 649-650].

que no entendían el estilo alegórico, habrían sido sobrepasados por Nietzsche, que, en términos estéticos, se encontraba una época adelantado.[131]

También las próximas *Consideraciones intempestivas* contienen valoraciones y construcciones conceptuales que traen consigo una actualización, esto es, una potenciación, de los argumentos románticos. En este sentido puede ser entendido el hecho de que, en su polémica contra el historicismo del siglo XIX, es decir, en *Acerca de las ventajas y perjuicios de la historia para la vida,* Nietzsche enfatice aquella importante categoría romántica, a la cual Friedrich Schlegel le había dedicado un famoso tratado y que había sido atacada por Hegel en su reseña de los escritos de Solger: la de lo "incomprensible". Según sostiene Nietzsche, en contraposición al espíritu que solo conoce y recuerda de manera histórica, la única forma de volverse productivo desde un punto de vista cultural e histórico es volver a experimentar y a inventar el "ahora" en toda su inmediatez. En lugar de "entender, calcular y aprehender" se trata de retener "en larga conmoción... lo incomprensible como lo sublime".[132] Si bien Schlegel explicaba de manera histórico-filosófica el concepto de la "incomprensibilidad" como problema semántico del estilo romántico, es decir, de su carácter irónico, Nietzsche fundamenta estéticamente dicho concepto. No obstante, resulta evidente la relación de este último autor con el romanticismo. En la medida en que abandona la coloración temprano-idealista, que aún volvía conceptualizable el pensamiento de Friedrich Schlegel, Nietzsche encuentra una fórmula romántica para la crítica cultural que acababa de iniciar y que debería continuar en los próximos años. La tercera y la cuarta *Consideraciones intempestivas* contienen ya en el título el programa neorromántico: "Schopenhauer como educador" y "Richard Wagner en Bayreuth". Entre otras cosas, sobre todo la recepción literaria de la filosofía de Schopenhauer, de la cual ofrece una muestra paradigmática la obra temprana de Thomas Mann, permite entender los últimos tiempos del siglo XIX como "neorrománticos". El escrito de Nietzsche tuvo un significado decisivo para esta recepción. Y esto no tanto porque Nietzsche se haya ocupado de manera argumentativa de la filosofía de Schopenhauer –cosa que hizo tan poco en este caso como lo había hecho en su crítica a D. F. Strauss–, sino más bien porque, estratégicamente, tipificó a Schopenhauer como un pensador contrario a los intereses de la cultura alemana de orientación positivista y científica.

[131] Ibid, p. 181. [Traducción al español: Ibid, p. 710].

[132] Ibid, p. 280. [Traducción al español: Ibid, p. 716].

Para la exégesis del romanticismo de Nietzsche es mucho más interesante que su retrato de Schopenhauer su oportuna inclusión de los dos poetas románticos, Friedrich Hölderlin y Heinrich von Kleist, en su construcción de una tipología antinormativa: "Nuestros Hölderlin y Kleist y tantos otros se perdieron a causa de esa condición extraordinaria suya y no soportaron el clima de la llamada formación alemana".[133] De este modo, en la tercera *Consideración intempestiva,* Nietzsche repite nuevamente la sentencia de la primera. Para Nietzsche resulta marginal en este punto el hecho de que el conflicto del cual habla haya tenido un peso inigualablemente mayor en el desarrollo de la productividad literaria de Kleist, de lo que sucedió en el caso de Hölderlin, quien, pese a alguna crítica ocasional, escribió su obra clásica en acuerdo con el discurso científico dominante. Y también debería considerarse aquí en qué medida constituye solo un modismo polémico de Nietzsche la tendencia a hablar del espíritu científico de los años noventa del siglo XVIII como "lo que se llama formación", es decir, a referirse a ese momento histórico como antecesor de la mentalidad filistea de la cultura a la que verdaderamente se refiere él. Lo esencial en esta identificación, que según parece solo tiene un carácter literario y moral, es que, a partir de ahora, queda definido el hombre artístico y afirmativo y su arte como réplica frente al "discurso" en general. No se trata meramente de una radicalización del gesto de Baudelaire de "épater le bourgeois",[134] en el cual se reflejaba el sentimiento antiburgués del *poète maudit*, sentimiento que el propio Baudelaire ya había reconocido como históricamente envejecido. Esta es una forma completamente nueva de la crítica del presente contra las formas que se conocían hasta ese momento. La conciencia estética se convierte ahora en un arma estratégica para la superación de lo existente, es decir, la realidad y el concepto. Y Hölderlin y Kleist son invocados contra esta realidad como manifestaciones del hombre artístico. Al igual que Schopenhauer, son "solitarios",[135] "personas extraordinarias".[136] La realidad los obliga a recluirse "hondamente en sí mismos de tal modo que cada reaparición suya se convierta en una erupción volcánica".[137] Nietzsche cita en *Schopenhauer como*

[133] Ibid, p. 352. [Traducción al español: Ibid, p. 759].

[134] [NT: Dejar al burgués atónito].

[135] Ibid, p. 354. [Traducción al español: Ibid].

[136] Ibid, p. 355. [Traducción al español: Ibid].

[137] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 761].

*educador*[138] el informe epistolar que hace Kleist de la crisis que sufrió aparentemente a raíz de la lectura de Kant. Utiliza esta referencia a los fines de exponer la contradicción, central para su crítica cultural, que existe entre la realidad y la ciencia, por una parte, y la verdad y la interioridad productiva, por otra parte. Nietzsche comenta la carta de Kleist de la siguiente forma: "¿Cuándo volverán a sentir los seres humanos de tal modo kleistiniano natural, cuándo aprenderán de nuevo a medir el sentido de una filosofía en primer lugar por su 'más sagrado interior'?".[139] La exigencia que establece aquí Nietzsche, utilizando las propias palabras de Kleist, también había sido formulada en relación a sí mismo por Clemens Brentano, quien, en su carta de 1810 a Philipp Otto Runge, se acordaba de la "santa historia de mi interioridad". De la misma forma Kierkegaard, en los apuntes del primero de agosto de 1835 de su diario íntimo, había relegado la "verdad objetiva" frente al criterio del yo y de sus necesidades. De manera que, la referencia programática de Nietzsche a la "sagrada interioridad" como concepto decisivo de su crítica cultural tiene una fundamentación inmediata de carácter romántico, y esto justamente por medio del lenguaje de aquellos románticos y de aquellos herederos suyos que fueron significativos en los orígenes de la modernidad clásica: Kleist, Brentano y Kierkegaard.

Lo que caracteriza el moderno criterio estético de Nietzsche es que, a diferencia de la historia de la literatura pero de manera similar a Heinrich Heine, antes que él, y a Apollinaire, más tarde, Nietzsche reconoció el carácter particularmente perceptual del instinto verbal de Brentano. Ya en *El nacimiento de la tragedia* estableció una relación entre su teoría acerca del elemento melódico de la canción popular y la compilación del *Cuerno maravilloso* y tomó a esta última como ejemplo de la "policromía", de "los cambios repentinos", del carácter del "loco atropellamiento" y de "una fuerza absolutamente extraña".[140] Entre todos los escritores del siglo XIX, Nietzsche considera que Brentano –y esta valoración permite explicar de manera inmediata la posterior adaptación surrealista– era extraordinario justamente en lo que respecta a la cualidad en la que se basaba su temprana teoría dionisíaca: "de los poetas alemanes, el que

[138] Se trata de la carta del 22 de marzo de 1801 a la prometida Wilhelmine von Zenge, la cual, con independencia de algunas desviaciones de poca importancia, es citada correctamente.

[139] Ibid, p. 356. [Traducción al español: Ibid, p. 762].

[140] Nietzsche, Friedrich, "Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik", en *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, tomo 1, p. 49. [Traducción al español; *El nacimiento de la tragedia*, trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2004, p. 71].

más música tenía en el cuerpo era Brentano",[141] una potencia que Nietzsche echaba de menos en Kleist y en Schiller,[142] aun cuando Kleist aventajara de una manera notable a Schiller en la medida en que "ya ha[bía] salido completamente del período ilustrado".[143]

La cuarta *Consideración intempestiva* sobre la música de Richard Wagner es más importante para la pregunta acerca del romanticismo de Nietzsche, de igual manera que el escrito sobre la tragedia, cuya concepción de lo "dionisíaco" no sería pensable sin las investigaciones románticas acerca de la mitología.[144] Ciertamente la mirada de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche también se valió de categorías y puntos de vistas que dan un indicio acerca del carácter romántico de su propia estructura de pensamiento. No obstante, es más importante reconocer hasta qué punto y por qué motivo, después de Kierkegaard y de Baudelaire, el romanticismo debió volverse importante en Nietzsche en tanto argumento apropiado para una crítica cultural. Por otra parte, las demás referencias a escritores románticos que aparecen en la obra de Nietzsche comprueban que estos le ayudaron a bosquejar su propio canon literario: mientras que Nietzsche mantuvo sus reservas frente al romanticismo temprano, aún influido por el idealismo –su polémica contra la explicación idealista del coro de la tragedia griega, que desarrolla A. W. Schlegel, o su insistente y cáustica ironía contra Schleiermacher como paradigma de todo lo contrario a la forma[145] son los ejemplos más claros de esto–, es decir, mientras que él, pese a su respeto por Friedrich Schlegel y sus aforismos, mantuvo distancia frente a la teoría estética y a la filosofía de la religión del romanticismo temprano, no solo consideró el valor literario de las producciones poéticas de la poesía romántica tardía, especialmente de la poesía de Hölderlin y de Kleist, sino que le atribuyó un carácter existencial. A diferencia de la historia decimonónica de la literatura, Nietzsche puso de relieve de manera decisiva la sustancia verdaderamente estética de la tradición romántica, que había sido desatendida hasta ese momento, y dejó de lado su problemática herencia teórico –filosófica. Por cierto, compartió el escepticismo de

[141] Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente*, en *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, *op. cit.*, tomo 9, p. 600. [Traducción al español: *Fragmentos póstumos*, tomo II, M. Barrios y J. Aspiunza. Madrid, Tecnos, 2008, p. 852].

[142] Friedrich, Nietzsche, p. 97. [Traducción al español: Ibid, p. 126].

[143] Ibid.

[144] *Cfr.* Vogel, Martin, *Apollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*. Regensburg, 1966.

[145] Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, tomo II, p. 599, *op. cit.*, tomo II, p. 125; *op. cit.*, tomo III, p. 163; *op. cit.*, tomo I, p. 191.

Goethe con respecto a que "los románticos, todos los cuales, como su maestro alemán Friedrich Schlegel, están en peligro (siguiendo a Goethe) de asfixiarse rumiando absurdos morales y religiosos".[146] Pero se diferenció categóricamente del discurso negativo de Goethe acerca del romanticismo como lo "enfermo". Esto resulta evidente ya en la primera de sus *Consideraciones intempestivas*: tomando como ejemplo a Novalis, Kleist y Hölderlin, Nietzsche alaba allí lo "insano" como signo de espíritu. Reconoce "rasgos fáunicos de la desesperación"[147] en la carta de despedida de Kleist, "un exceso" del pensamiento que no tuvo repercusiones.[148] Descubre detrás de la religiosidad de Novalis una "especie de voluptuosidad"[149] y "el odio típico de los enfermos contra los perfectos",[150] de la misma manera en que advierte el "goce de la crueldad"[151] en Kleist. Nietzsche incluso "se ríe" de la "perdición" de Hölderlin, porque a este le habría faltado algo evidente, es decir, una "mujer".[152] Nietzsche toma nota de la interpretación de Hölderlin de "los infelices" como "espíritus auténticamente humanos" de una manera sin duda aprobatoria.[153] Junto a Kleist, Nietzsche presenta a Byron, Musset, Poe, Leopardi y Gogol como los poetas más importantes: "Hombres del momento, sensuales, absurdos, múltiples, despreocupados e imprevisibles en la desconfianza y en la confianza; con almas en las que habitualmente tienen que ocultar algún quebranto; que a menudo toman venganza con sus obras de una mancha interior, que a menudo buscan con sus vuelos el olvido de una memoria demasiado fiel, idealistas en las cercanías del *pantano*: ¡qué tormento son estos grandes artistas y en general los llamados hombres superiores para aquél que ya los ha descifrado! Todos nosotros somos portavoces

[146] Nietzsche, Friedrich, *Nachgelassene Fragmente*, en *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, *op. cit.*, tomo 13, p. 495. [Traducción al español: *Fragmentos Póstumos*, *op. cit.*, tomo IV, p. 679].

[147] Ibid, p. 37. [Traducción al español: Ibid, p. 83].

[148] Ibid, p. 723.

[149] Nietzsche, Friedrich, *Menschliches-Allzumenschliches I*, *op. cit.*, tomo II, p. 138. [Traducción al español: *Humano demasiado humano I*, trad. Manuel Barrios. Madrid, Akal, 1996, p. 131].

[150] Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Tomo 13, p. 474. [Traducción al español: *Fragmentos Póstumos*, tomo IV, trad. J. L. Vermal y J. B. Llinares. Madrid, Técnos, 2008, p. 679].

[151] Ibid, p. 474.

[152] Ibid, p. 257. [Traducción al español: Ibid, p. 777].

[153] Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, tomo 7, p. 680; *op. cit*, tomo III, p. 606.

de la mediocridad".[154] Si uno toma para ello la enfática referencia a la enigmática estrofa del himno de Hölderlin "El Rhin": "Un enigma es puro brotar. También el canto apenas puede develarlo",[155] entonces resulta evidente de qué modo Nietzsche, desde sus escritos tempranos de los años sesenta hasta el período tardío de los años ochenta, en el cual escribe el diagnóstico de los grandes poetas como "absurdos" y "repentinos", utiliza el motivo romántico de una manera expresiva y conceptual para la interpretación de algo que, en principio, solo podía intuir, pero no conceptualizar aún de una forma definitiva. En la progresiva comprensión nietzscheana del romanticismo se puede reconocer una estética moderna *in nuce*. Como categorías centrales contra la noción positivista de realidad aparecen aquí los conceptos del momento, de lo repentino [*Plötzlichkeit*], de lo enigmático. En este punto se puede advertir la estrategia de una nueva crítica cultural. El paradigma filosófico es sustituido por uno de carácter estético que no puede ser traducido en términos argumentativos. Con ello, el proceso que se hallaba implícito en la revisión romántica del concepto de realidad, y por medio del cual el discurso asume un sentido estético, experimenta una aceleración.



[154] Nietzsche, Friedrich, "Nietzsche contra Wagner", en *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. [Traducción al español: *Nietzsche contra Wagner.* "Documentos de un psicólogo", trad. Manuel Barrios Casares, en *Revista de Filosofía*, n° 14, 1992 I, p. 205].

[155] Nietzsche, Friedrich, "Nachgelassene Fragmente", en *Sämtliche Werke: kritische Studienausgabe in 15 Bänden, op. cit.*, tomo 7. [Traducción al español: *Fragmentos póstumos,* tomo I, *op. cit.*, p. 544].

# Segunda parte

# La crítica al romanticismo

# I. Heinrich Heine: *La escuela romántica*

Una vez vistos de manera general los elementos de la modernidad estética, se puede analizar críticamente la verdadera historia de su condena. En términos históricos, esta historia comienza en verdad con Hegel, cuya temprana confrontación con el romanticismo puede encontrarse ya en la *Fenomenología del espíritu* (1806) y en cuyas sombras se halla toda la recepción posterior. Sin embargo, por razones sistemáticas, considero más conveniente comenzar esta historia de la critica al romanticismo con Heinrich Heine, porque este autor, a diferencia de Hegel, posibilita una apertura más compleja de la presentación del problema: en Heine, el elemento polémico, la crítica política, se vincula con un elemento afirmativo, la percepción estética moderna, la cual, en función de lo corroborado hasta ahora acerca de la reformulación moderna del romanticismo, debe ser colocada al comienzo del abordaje de la problemática.

## 1. La ambivalencia del juicio: crítica política y fascinación estética

La confrontación más importante de Heine con el romanticismo, el tratado *La escuela romántica*,[1] es editada en París en 1833 como *Acerca de la historia de la bella literatura moderna de Alemania* y aparece en 1835 en Alemania con el nuevo nombre con el que finalmente llegó a ser conocida. La ambición originaria de Heine, posteriormente abandonada,[2] había sido ofrecerle al lector francés una impresión más exacta acerca de la literatura contemporánea alemana que aquella que, desde su perspectiva, había brindado Madame de Staël con su famosa obra, publicada en Londres en 1813, *Alemania*; una obra que apareció en idioma alemán un año más

[1] La limitación a este escrito tiene sentido porque contiene las categorías esenciales para nuestro problema. Para una génesis histórica de la relación de Heine con el romanticismo y del modo en que esta relación se ve reflejada en su obra completa, se puede consultar Clasen, Herbert, *Heinrich Heines Romantik-Kritik, Tradition-Produktion-Rezeption*. Hamburgo, 1979. Además, Kruse, Joseph A. *Die romantische schule*, en *Internationaler Heine-Kongress*, *op. cit.*, pp. 448-463.

[2] Al respecto se puede consultar el epílogo de Monika Bosse a Madame de Staël, *Über Deutschland. Vollständige Ausgabe nach der deutschen Erstübertragung von 1814*, ed. Monika Bosse. Frankfurt, 1985, pp. 812s.

tarde y que constituye hasta hoy una de las fuentes francesas más importantes acerca de Alemania, sobre todo acerca de Alemania como tierra de una filosofía difícil de entender ("Ciertamente hay en Alemania una tendencia hacia la cavilación que hace que la nación alemana puede ser considerada como una nación metafísica").[3] Entre otras cosas, fue la admirable presentación de Staël de la filosofía poskantiana y de su influencia aparentemente clave sobre el movimiento romántico la que provocó la burla de Heine y su decisión de realizar una nueva presentación. Una particular afrenta debe haber sido el homenaje de Staël a Friedrich Schlegel como "poeta pleno de originalidad",[4] como "espíritu" de "la más elevada originalidad"[5] y como especialista en lenguas.[6] La *Escuela romántica* de Heine se diferencia de la obra de Madame de Staël en cuanto al contenido sobre todo por el hecho de que Heine limita de manera considerable la parte dedicada a la filosofía, que es reservada para el tratado posterior *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* [*Sobre la historia de la religión y la filosofía en Alemania*], y se concentra de forma especial en los poetas y teóricos del romanticismo temprano y medio, esto es, en autores que no son verdaderamente tratados en la obra de Staël, con la excepción del homenaje que la autora hace a las figuras principales de la escuela del romanticismo temprano, Friedrich y August Wilhelm Schlegel, y de su admiración por las comedias de Tieck y por su novela *Franz Sternbalds Wanderungen* [*Andanzas de Franz Wanderungen*]. La obra de Mademe de Staël no atiende tan solo a la "nueva escuela estética",[7] como ella denomina al romanticismo temprano, sino también a la literatura del periodo preclásico (Wieland, Klopstock, Lessing, Winckelmann, Bürger), a la obra de Schiller y de Goethe y a la filosofía especulativa de Alemania (Fichte, Schelling). Además analiza las variantes teológico-sentimentales de la filosofía alemana (Jacobi) y hace referencia, en este contexto, a los *Himnos de la noche* de Novalis como obra religiosa. En el trabajo de Madame de Staël no solo no eran nombrados autores como Hölderlin o Kleist, sino que también faltaban los nombres de Brentano y de Arnin, puesto que sus narraciones, que posteriormente devendrían famosas, o bien fueron publicadas de manera simultánea a la aparición de *Alemania*, o bien aparecieron algunos años más tarde. Tampoco

[3] Madame de Staël, *Über Deutschland*. Frankfurt, 1985, p. 554.

[4] Ibid, p. 573.

[5] Ibid, p. 574.

[6] Ibid, p. 568.

[7] Ibid, p. 417.

eran discutidas las narraciones de Tieck. El interés de Madame de Staël se inspiraba en la filosofía de la tradición y del presente alemán, que era sentida por los franceses como completamente extraña, esto es, como oscura y mística, un interés que, por cierto, ha determinado la imagen francesa de Alemania hasta los años setenta de este siglo. No obstante, lo específicamente "romántico" era mencionado con una mirada curiosa por medio de referencias singulares, como, por ejemplo, a *Rede des toten Christus* [díscurso del Cristo muerto][8] de Jean Paul o a los caracteres cómicos de Tieck.[9] En términos generales, el libro transmitía un interés casi etnológico. De hecho, su título no era "Sobre la literatura y la filosofía alemana", sino *Sobre Alemania*. Y este interés etnológico bosquejaba para el lector francés el panorama exótico y seductor de un pueblo socialmente ingenuo e inexperimentado, débil desde un punto de vista político y militar, pero profundo en sentido poético-filosófico; una imagen que explica la reacción negativa de Alemania, sobre todo del nuevo nacionalismo de orientación antifrancesa, posterior a 1813-14, que prendió en los sectores burgueses de los estados alemanes, en particular en Prusia, pero que también llegó a muchos intelectuales.[10] De manera tal que la actitud polémica de Heine se vincula, por una parte, con esta tradición negativa, pero persigue, por otra parte, móviles de confrontación (por ejemplo, los de un seguidor romántico de Napoleón contra quien fuera la enemiga de Napoleón), aun cuando estos últimos no sean expresados de manera abierta en *La escuela romántica* y recién encuentren eco en las *Confesiones* tardías, aparecidas en 1855, en las cuales Heine también ofrecerá un retrato malintencionado de Staël.[11]

Es posible diferenciar dos tendencias opuestas en el análisis del romanticismo que realiza Heine: la primera, que es la más evidente, se orientaba hacia la destrucción político-intelectual del romanticismo como movimiento católico y reaccionario, representado por Friedrich y August Schlegel. La segunda, más oculta, muestra al romanticismo como el origen de una literatura audaz y fantástica que se encontraría representada por las narraciones de Tieck, Brentano y Achim von Arnim. Ya en este punto es posible decir que estas dos perspectivas que confluyen en Heine se disociarán en la

[8] Ibid, pp. 454s.

[9] Ibid, p. 422.

[10] Sobre la reacción negativa, se puede comparar Bosse, Monika, *op. cit.*, pp. 807ss.

[11] Cfr. Bosse, Monika, *op. cit.*, p. 814. Sobre la relación de Heine con Madame de Staël se puede consultar también Jacobi, Ruth, "Heines romantische Schule. Eine Antwort auf Madame de Stäels *De l'Allemagne*", en *Heine-Jahrbuch*, 1980, pp. 140-168.

crítica posterior al romanticismo. De hecho, en Hegel, solo había una caracterización negativa tanto de Friedrich Schlegel como teórico como de Kleist y E. T. A. Hoffmann como poetas; una caracterización que encontraría una particular acogida en las épocas posteriores. Por otra parte, también se independizará el descubrimiento positivo de lo fantástico: así, en el caso de los surrealistas franceses, que pensarán políticamente en términos radicales, la desconfianza político-filosófica frente al romanticismo solo puede reconocerse si se observa con mucho detenimiento. De tal manera que, hacia finales del siglo, la afirmación estética del romanticismo y la oposición política al mismo se hallan enfrentadas sin ninguna mediación; un fenómeno que refleja particularmente el devenir estético del discurso frente al pensamiento cientificista y positivista. Observemos primero el costado negativo, la crítica político-intelectual de Heine. Esta es más o menos idéntica a la caracterización irónica de ambos Schlegel. Heine no les niega "grandes méritos dentro del terreno de la teoría estética".[12] Pero la categoria de "crítica", a la cual Walter Benjamin le atribuye una dignidad completamente nueva en el marco del arte moderno, no tiene aún para Heine una importancia tal que le permita desarrollar a partir de ella una actitud más positiva. Madame de Staël, por su parte, había descubierto en la "crítica" romántica una facultad particular de la escena literaria alemana de 1800 e incluso Hegel, como veremos más adelante, reconoció el valor de la "crítica" romántica en la medida en que esta se hallaba orientada a analizar obras de arte singulares. No obstante, Hegel negaba justamente aquello que, para Walter Benjamin, devendría el punto central de su trabajo; esto es, que la critica constituye una estética relevante desde un punto de vista conceptual. Y también Heine se resiste a asumir esta posibilidad. Heine solo puede calificar, de manera peyorativa, como "obnubilación mística"[13] el esoterismo místico de Friedrich Schlegel que Benjamin, como vimos, valoraría como una nueva forma de pensar altamente promisoria. Forma parte de la intención de desvalorizar la critica del romanticismo temprano el hecho de que, como golpe contra el juicio de Staël, Heine ponga en cuestión fundamentalmente la importancia filosófica de dicho movimiento. Del mismo modo, Hegel había negado toda sustancia filosófica en Friedrich Schlegel. Heine no acepta la posibilidad de atribuirles a ambos Schlegel "el suelo firme de una filosofía, de un

[12] Heine, Heinrich, *Sämtliche Schriften*, ed. Klaus Briegleb. Munich, 1971, p. 374. [Traducción al español: *La escuela romántica*, trad. R. Settón. Buenos Aires, Biblos, 2007, p. 56].

[13] Ibid, p. 57.

sistema filosófico"[14] y concluye poniendo también en cuestión la potencia sistemática del filósofo del romanticismo, esto es, de Schelling: "Se fabula acerca de algún influjo del idealismo de Fichte y de la filosofía de la naturaleza de Schelling sobre la escuela romántica, incluso se afirma que esta procede completamente de aquellos. Pero yo veo aquí, a lo sumo, solo el influjo de algunos fragmentos de pensamientos que proceden de Fichte y Schelling, de ningún modo el influjo de una filosofía. El señor Schelling, que en ese entonces enseñaba en Jena, ejerció, por cierto, una gran influencia personal sobre la escuela romántica; él también es un poco poeta, cosa que en Francia se ignora; y se dice que todavía duda si ha de hacer publicar el conjunto de su doctrina filosófica en ropajes poéticos e incluso métricos. Esta duda caracteriza al hombre".[15] No solo a las dos cabezas de la escuela romántica, que según Madame de Staël habían sido influenciadas por Fichte y Schelling,[16] les falta para Heine una "teoría firme".[17] También es ridiculizada la filosofía del propio Schelling en la medida en que se le recrimina no saber si debe asumir una forma poética. En este punto, Heine explica entre lineas el hecho de que, a partir de su giro al catolicismo, Schelling ya no enseñe más en la Jena histórico-filosófica, sino –como el lector versado ha agregado– en la santurrona y reaccionaria Múnich.

Pero esta crítica por la falta de aquella facultad teórica, que Madame de Stäel justamente le había atribuido al romanticismo, no es el punto crítico más importante de Heine. En este sentido es mucho más importante el señalamiento de las tendencias ultramontanas del romanticismo y de su orientación hacia el pasado, esto es, la referencia al desarrollo tardío del romanticismo, especialmente en Friedrich Schlegel, que es caracterizado por Heine como la sustancia de la "escuela romántica". Dirigiéndose a los franceses y a su "falsa imagen" del romanticismo alemán, se pregunta al comienzo de su libro: "Pero ¿qué fue la escuela romántica en Alemania?". La respuesta de Heine, agravada por la experiencia del romanticismo tardío, pone en evidencia una ambivalencia, que hasta el momento había sido pasada por alto y que, por ello mismo, debe ser entendida de una manera más precisa, entre el rechazo político y la fascinación estética: "No fue ni más ni menos que el nuevo despertar de la poesía de la Edad Media, tal como se había manifestado en sus cantos, en

[14] Ibid, p. 375. [Traducción al español: Ibid, p. 57].

[15] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[16] Madame de Staël, *op. cit.*, pp. 561s.

[17] Heine, Heinrich, *op. cit.*, p. 375. [Traducción al español: *Escuela romántica, op. cit.*, p. 57].

sus obras plásticas y arquitectónicas, en el arte y en la vida. Esta poesía había surgido del cristianismo: fue una pasionaria que brotó de la sangre de Cristo. No sé si la melancólica flor que en Alemania denominamos pasionaria lleva este nombre también en Francia, ni si la leyenda popular le atribuye, también allí, aquel origen místico. Es aquella extraña flor de colores especialmente indefinidos, en cuyo cáliz se ve retratados los instrumentos del martirio que fueron utilizados en la crucifixión de Cristo: martillo, tenaza, clavos, etcétera; una flor que no es en absoluto fea, sino solo macabra, cuya visión incluso provoca en nuestras almas un siniestro placer, al igual que las sensaciones espasmódicamente dulces que surgen del dolor".[18]

En la medida en que Heine es siempre más esteta que ideólogo, lo que quiere desenmascarar y poner en evidencia en términos crítico-ideológicos acerca de la obsesión "medieval" del romanticismo lo lleva simultáneamente a un análisis simbólico estructural de la poesía romántica en general, a un análisis que, por una parte, resulta análogo a la interpretación hegeliana de la forma artística romántica como representación del "dolor"[19] y que, por la otra parte, anticipa de manera inmediata la estética del "douleur" de Baudelaire. Paradójicamente, al comienzo de la polémica de Heine contra la vinculación del romanticismo con el pasado se encuentra un catecismo estético que enumera con precisión las consecuencias modernas de la literatura romántica. Heine reconoce abiertamente el atractivo de este catecismo ("que no es en absoluto feo, sino solo macabro") e incluso da testimonio manifiesto de sus efectos en el sentido de una antropología: "Provoca en nuestras aimas un siniestro placer". Aquí se trata de un descubrimiento que es formulado según principios y de manera teórica. Heine concretiza entusiásticamente este paradigma por medio de las narraciones de Achim von Arnim. Esta idea de Heine, en un principio determinada por una intención polémica contra Madame de Staël, es la más correcta desde un punto de vista histórico. Gracias a su extraordinaria sensibilidad para los matices, Madame de Staël ya había advertido, a raíz de la "moralidad sentimental",[20] que las gradaciones alemanas del sentimiento no eran "siempre completamente naturales".[21] Ella no podría ver, sin embargo, que, en la medida en que la normativa de

[18] Ibid, pp. 361s. [Traducción al español: Ibid, p. 41].

[19] Hegel, Georg W. F., "Vorlesungen über die Ästhetik", en *Werke, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu editierte Ausgabe*, ed. Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel. Frankfurt, 1981, tomo 14, pp. 133s.

[20] Madame de Staël, *op. cit.*, p. 634.

[21] Ibid, p. 635.

la adecuación a la naturaleza había dejado de tener vigencia, esta perspectiva esotérica ocultaba una nueva concepción estilística. En cambio, Heine lo vio con claridad veinte años más tarde y, por ello mismo, el comienzo de su análisis del romanticismo, pensado originaríamente de manera polémica, fluctúa entre la negación politica y la fascinación estética.

Sin embargo, la continuación de esta polémica contra el carácter medieval del romanticismo solo contiene el balance negativo. Este balance se concretiza en el insulto dirigido a los Schlegel como historiadores de la literatura: su descubrimiento del drama barroco español e inglés es colocado bajo la sospecha de estar atado al pasado y de asumir un sentido católico. Sobre todo el interés por Calderón, por el "sacerdotal poeta castellano",[22] comprueba, según la presentación de Heine, la fascinación por el modo "caballeresco y monástico".[23] La consecuencia de esto se observa en el hecho de que las comedias de Calderón –"rociadas con agua bendita y perfumadas por el incienso de la Iglesia"–[24] fueron imitadas por "poesías estúpidamente profundas".[25] La estética de ambos Schlegel es reducida en esta presentación a una apelación unilateral al instinto para la poesía naif y primitiva, la cual habría sido vista por ellos como remedio frente a la originalidad en decadencia del presente. Heine prescinde de toda prueba de su perspectiva, aun cuando hubiera podido nombrar para ello el ensayo de Novalis "La crístiandad o Europa", su novela *Enrique de Oferdingen* o también la colección de canciones populares de Brentano y de Arnim, *El cuerno maravilloso*. En lugar de esto, y conectando evidentemente con una critica de Goethe, Heine hace referencia aquí a la novela de Ludwig Tieck y de Wackenroder, *Andanzas de Franz Sternbald*. Esta referencia se hallaba orientada a demostrar la tesis de que el romanticismo temprano homenajeaba los "comienzos ingenuos y rústicos", pero en verdad solo podía justificarla para el caso de Tieck y de Wackenroder. Estas contradicciones en la polémica de Heine –por ejemplo, la inconsistencia del argumento por medio del cual, crítica y equivocadamente, se le atríbuye Franz Sternbald la misma añoranza ingenua del pasado que al redescubrímiento del drama renacentista europeo– no son realmente interesantes en nuestro contexto. El hecho de que Heine no mencione de ninguna manera los

[22] Heine, Heinrich, *Die romantische Schule*, *op. cit.*, p. 375. [Traducción al español: *La escuela romántica*, *op. cit.*, p. 58].

[23] Ibid.

[24] Ibid.

[25] Ibid, p. 376. [Traducción al español: Ibid, p. 58].

principales escritos teóricos de Friedrich Schlegel correspondientes a su período temprano-romántico –*Sobre el estudio de la poesía griega* (1795), los fragmentos de *Athenäum* (1798) y *Conversación sobre la poesía* (1800)–, de los cuales surgieron las categorias de Walter Benjamin para la estética moderna; de que se olvide intencionalmente de nombrar a Friedrich Schlegel como inventor de aquella ironía romántica cuya forma tardía es personificada por el propio Heine; y de que, en lugar de eso, con la crítica a Wackenroder por su carácter ingenuo crea poder caracterizar de manera indirecta el espíritu pretendidamente medieval de Friedrich Schlegel; el hecho de que no haga referencia a los *Aforismos* de Novalis, cuya temática vinculada a la muerte él mismo parodia afligidamente;[26] esta estrategia general muestra que Heine proyecta sobre el romanticismo temprano las sombras del romanticismo tardío: solo de esta manera puede ocultar tanto la facultad intelectual y analítica del romanticismo temprano como sus rasgos temprano-idealistas e ilustrados y colocar en lugar de esto, junto a la beatería católica, la tradición popular alemana.[27] Todo esto es entendible si uno advierte la función que tuvo el movimiento romántico en Alemania hacia 1830. A los ojos de los intelectuales democráticos y liberales, el romanticismo había sido una herencia del publicista político y filosófico Friedrich Schlegel, quien, tras convertirse al catolicismo y volverse reaccionario, había entrado en servicio de Metternich. Desde esta perspectiva resulta justificado hacer referencia a Schlegel junto al nacionalista Jahn,[28] quien destruyó la tradición del "humanitarismo" y del "cosmopolitismo"[29] con importantes consecuencias para la mentalidad intelectual y política de los sectores académicos. A diferencia de la oposición democrática, Heine reconoce esto muy tempranamente.

Si Benjamin rescata de manera enfática al romanticismo para la modernidad al redescubrirlo como una vanguardia estética, por este mismo motivo Heine oculta esta cualidad vanguardista que ya había sido completamente advertida por Madame de Staël.[30] Después de 1830, de la nueva revolución fallida, la justicia con respecto a esa herencia romántica no puede ser del interés del poeta e intelectual liberal que es Heine, pues en ese momento dicha herencia ya no tiene ningún tipo de virulencia. La actualización negativa de la

[26] Heine, Heinrich, *Die romantische Schule, op. cit.,* pp. 442-445. [Traducción al español: *La escuela romántica, op. cit.,* pp. 130-133].

[27] Ibid, pp. 379s. [Traducción al español: Ibid, p. 62].

[28] Ibid, p. 379. [Traducción al español: Ibid].

[29] Ibid.

[30] Madame de Stäel, *op. cit.,* p. 141.

totalidad de la tradición romántica bajo la forma del romanticismo tardío se corresponde con el olvido de aquellos comienzos en Alemania que recién serian recuperados por el escrito de Benjamin. Como Hegel y los jóvenes hegelianos, Heine equipara el concepto de "romanticismo" con el de catolicismo y lo caracteriza en términos de un movimiento orientado contra la razón. En este punto, su configuración del concepto toma en consideración un proceso tardío en la biografía de algunos románticos: con independencia de Görres y de Brentano, de origen católico, nombra a Friedrich Schlegel, a Tieck, a Novalis, a Werner. Heine desarrolla incluso una justificación histórica del surgimiento y del desenvolvimiento de esta imagen negativa del romanticismo: "Mientras la revelación de las intrigas católicas destruye la estima de la opinión pública por la escuela romántica, esta sufrió al mismo tiempo una protesta destructora dentro de su propio templo, y, por cierto, de boca de uno de aquellos dioses que ella misma había entronizado. Se trataba de Wolfgang Goethe, quien bajó de su pedestal y pronunció el juicio condenatorio contra los señores Schlegel, los mismos pontífices que lo perfumaban colocando tanto incienso a su alrededor. Esta voz aniquiló todo el aquelarre: huyeron todos los espectros de la Edad Media; las lechuzas volvieron a ocultarse en las ruinas de los oscuros castillos; los cuervos aletearon nuevamente hacia sus antiguas torres eclesiásticas; Friedrich Schlegel partió hacia Viena, donde oía misa a diario y comía pollo asado; el señor August Wilhelm Schlegel se retiró hacia la pagoda de Brahma".[31]

El hecho de que la crítica de Goethe al romanticismo haya destruido a este último en la conciencia pública de una manera tan dramática como le gustaría creer a Heine, quien utiliza la metáfora del teatro histórico, es algo que debe ser puesto en duda. Con la disolución del grupo de Jena, la muerte de Novalis, el principal compañero de Friedrich Schlegel, el inventor de la revista *Athenäum*, con la propia finalización del periodo revolucionario de los años noventa y con el comienzo de la dictadura, la época del movimiento tempranorromántico había llegado a su fin. Es mucho más instructivo preguntarse por qué, un período más tarde, hacia 1835, Heine, dandy estético y liberal, comprometido e implicado ya en numerosos escándalos, caracteriza la crítica al romanticismo, que había realizado tardíamente Goethe, como un "XVIII Brumario en la literatura alemana":[32] lo mismo que había hecho Napoleón en el plano político, esto es,

[31] Heine, Heinrich, *op. cit.*, p. 387. [Traducción del español: *La escuela romántica, op. cit.*, p. 72].

[32] Ibid, p. 389. [Traducción del español: Ibid, p. 74].

terminar con el gobierno del directorio, lo hizo Goethe en el marco de la literatura. Terminó con el directorio literario de los Schlegel y se enfrentó a la "señoría personal" de estos últimos.[33] "Desde ese entonces no se habló más de los señores Schlegel".[34] El hecho de que, con verdadero sarcasmo, Heine valore a todo el movimiento tempranorromántico como una mera aparición fantasmagórica ya superada, como un fenómeno fundamentalmente ilegítimo e irreal, y de que considere, en cambio, de una manera afirmativa el ataque de Goethe pone en evidencia su acuerdo con la actitud dominante del movimiento espiritual y político del siglo XIX, el cual hubiera seguido con menos gusto el veredicto de Goethe que la interpretación del mismo que propone Heine. La posición crítica de Goethe frente al romanticismo en general ("enfermizo") y a algunos de sus representantes en particular –lo más conocido es su juicio condenatorio de Kleist– fluctuaba. Aunque fuera por motivos estratégicos, Goethe continúo teniendo siempre una relación simpática con los Schlegel, admiró la filosofía de la naturaleza de Schelling y alabó la publicación del *Cuerno maravilloso*. Para comprender su actitud hacia el romanticismo, que finalmente era de rechazo, es necesario hacer referencia a sus principios estéticos clasicistas y orientados hacia la Antigüedad, es decir, a sus principios de una época pasada, similares a aquellos que fueron sostenidos por Heinrich Voss –autor que es caracterizado con simpatía por Heine– contra el romanticismo y su orientación hacia el arte cristiano. En cualquier caso, hay otros documentos tardíos que comprueban la valoración negativa de Goethe. En primer lugar, una reseña positiva de la polémica de Walter Scott contra lo sobrenatural romántico (1827). Por otra parte, el ensayo "Neue deutsche religiös-patriotische Kunst" [Nuevo arte alemán patriótico y religioso], publicado en 1817 en la revista *Kunst und Altertum* [Arte y antigüedad], que es considerada por Heine como la verdadera acción de "XVIII brumario" de Goethe. Goethe ya había respondido de una manera distanciada la invitación de Friedrich Schlegel a trabajar en la revista *Deutsches Museum* [Museo alemán] y había caracterizado negativamente su concepción de la historia del arte: "Colecciones como las suyas tienen el mérito de que hacen salir a la luz muchas cosas que, de lo contrario, hubiesen permanecido ocultas".[35] El punto de partida del ensayo de Goethe

[33] Ibid.

[34] Ibid.

[35] Carta del 8 de abril de 1812, en *Goethe und die Romantik. Briefe mit Erläuterungen*, ed. Carl Schüddekopf y Oskar Walzel. Weimar, 1898, primera parte, p. 197.

era una observación que lo intranquilizaba: "la tendencia pasional al gusto honorable, naif, y sin embargo, poco pulido"[36] de los pintores del siglo XIV y XV que había prendido entre los artistas del presente, una inclinación que, según él, tenía peligrosas consecuencias para la historia del arte. Dichas consecuencias eran que, en lugar de la esperada innovación, la nueva tendencia tuviese como resultado "abstrusas y melancólicas alegorías". Goethe recordaba, en cambio, la seriedad de corte antiguo de la doctrina de Meng y de su escuela y resaltaba su distanciamiento con respecto a la temática religiosa: "Cualquiera que crea tener buen gusto se aparta con aprehensión de las historias de mártires".[37] Rechazando estas historias, Goethe se inclinaba, en cambio, por la mitología y la historia antiguas. Goethe hacía responsable de la irrupción, que había sido dominante hasta 1790, del gusto religioso y medieval en el estilo clásico a la novela *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Efusiones sentimentales de un monje enamorado del arte], de Tieck y Wackenroder, y a las *Andanzas de Sternbald*, de Tieck.[38] Estableciendo una distinción caracteristica entre el estilo "romántico" y "el arte" en general, Goethe afirmaba acerca de estas últimas obras: "Aun cuando lo romántico, tanto por sus personajes como por los acontecimientos y su vinculación, puede ser alabable, no estamos obligados a considerar la obra a partir de este punto de vista. De hecho, a las partes que configuran la obra les falta el sentido natural para el arte, que audazmente yo diria que es imprescindible".[39] Goethe nombraba a Friedrich Schlegel como el verdadero esteta del "nuevo gusto medieval, cristiano y católico".[40] Para él, en 1803, Schlegel habría propagado la "mística" y "los temas cristianos" con su nueva revista *Europa*. Goethe se oponía sobre todo a las relaciones "místico-alegóricas" y, en una nota al pie, introducía como prueba un pasaje central del ensayo de Schlegel, cuya oración más escandalosa para él habría puesto en evidencia la reivindicación de la pintura como "jeroglifico", como "símbolo de dios".[41]

El intento de Heine de estigmatizar a Friedrich Schlegel como representante de una concepción artística de carácter religioso y medieval encuentra su justificación en la consideración histórico-crítica que hacía Goethe de la historia del arte de los últimos 20 años, es

[36] Goethe, Wolfgang von, *Über Kunst und Altertum*. Bern, 1970, vol. 2, p. 7.

[37] Ibid, p. 13.

[38] Ibid, p. 23.

[39] Ibid, p. 26.

[40] Ibid, p. 33.

[41] Ibid, pp. 154s.

decir, del giro de esta última hacia el nazarenismo y el simbolismo, y del rol central que desempeñó allí Schlegel como teórico de dicho movimiento. No obstante, afirmar que la crítica de Goethe significó el fin de la autoridad de Schlegel es una maniobra demagógica de Heine, en la medida en que Goethe alababa a Schlegel por su efecto como critico en la revista *Europa*. Esta revista habria poseído "la reputación de ser legisladora" y habria tenido como consecuencia, cuidadosamente aducida por Goethe, la dirección artística de corte romántico que asumió un Runge, un C. D. Friedrich o un Overbeck. Hacia 1817 el estilo "místico-alegóríco", que Schlegel no definió por primera vez como el centro de su poesía en su ensayo de *Europa*, sino en algunos fragmentos de *Athenäum* y en la *Conversación sobre la poesía*, aun marcaba la dirección del interés literario y artístico, de manera independiente de su contenido cristiano. En este contexto, el estilo "alegórico" se servía de la temática cristiana y medieval, antes que someterse a ella. Es decir, dicho estilo continuó siendo de manera prioritaria un principio artístico y tuvo un peso previsible para el desarrollo del arte moderno. Por ello mismo, no se puede hablar aquí, como querría Heine, de un "XVIII brumario" de Goethe. Sin embargo, la caracterización que hace Heine del trabajo de Goethe en términos de un hito en la historia de la recepción de la estética romántica es relevante en la medida en que la historización que realiza Heine anticipa la posterior puesta en cuestión de la estética romántica por medio del argumento realista. El juicio partidista de Heine sobre el valor histórico de la crítica de Goethe puede ser interpretado como una actualización de este tipo. Goethe participó de la preparación del argumento realista contra el romanticismo al apoyar diez años más tarde el juicio negativo de Walter Scott acerca de E. T. A. Hoffmann. El proceder contradictorio que introduce Heine en nombre Goethe está quebrado en una serie de lugares. El propio Heine dio testimonio de su afinidad con la concepción artística de carácter simbólico y místico cuando caracterizó al romanticismo como "voluptuosidad del dolor" y cuando, en sus reseñas de pintores franceses, ya en 1831, resaltó contra el realismo dicha concepción de corte simbólico.[42]

Oponer de una manera general a Goethe contra Friedrich Schlegel es particularmente contradictorio si se tiene en cuenta la critica fundamental que realiza Heine al distanciamiento del presente. De hecho, había sido justamente Goethe quien se había evadido de manera evidente de la actualidad del espiritu de la época. Goethe le había explicado esta actitud incluso a Friedrích Schlegel en la ya citada carta del 8 de abril de 1812 por medio de un giro muy llama-

[42] Heine, Heinrich, "Französische Maler", en *Sämtliche Schriften*, *op. cit.*, p. 46.

tivo: "Viviría con gusto en el presente, pero no puedo darme cuenta con claridad de si me casaría con él. Por eso no me ve aparecer casi nunca en aquellos escritos que se encuentran dedicados al presente". Pero no es Goethe, sino Schlegel el que recibe el reproche de Heine por haberse alejado del presente.

## 2. El veredicto político en nombre del "presente"

La ironía de los comentaríos por medio de los cuales Heine caracteriza a los Schlegel de manera polémica posiblemente se desprende del resentimiento de un joven literato que tiene un enfoque intelectual similar en diversos aspectos al de los propios autores criticados y que, además, le debe a A. W. Schlegel su introducción en el medio parisino. No obstante, el *pathos* inequívoco del diagnóstico de Heine acerca del romanticismo radica en el hecho de que sintetiza en un nuevo concepto las criticas, en parte convencionales, que ya le habían sido dirigidas a dicho movimiento por su culto a la Edad Media y al catolicismo. Se trata de un concepto que ya era conocido por la crítica epigonal de los años treinta y que había sido desarrollado de una manera categorial por Hegel, pero que solo Heine utiliza de una forma estratégicamente consecuente como instrumento conceptual; se trata, esto es, del concepto de "presente". Más allá de todas las rencillas literarias, este es el verdadero reproche, espiritualmente esencial, en el cual se hace referencia al déficit más peligroso del romanticismo, es decir, a su carencia de presente. Se dice con una entonación sonora: "Friedrich Schlegel fue un hombre profundo. Conocía todas las maravillas del pasado y sentía todos los dolores del presente. Pero no comprendió la santidad de estos dolores y su necesidad para la futura salvación del mundo. Veía ponerse el sol y escrutaba melancólico en dirección al lugar de la puesta y se lamentaba por la oscurídad que veía acercarse; y no notaba que una nueva aurora ya alumbraba en el lado opuesto. Friedrich Schlegel declaró alguna vez que el historiador es un 'profeta retrospectivo'.[43] Estas palabras son la mejor designación de él mismo. Odiaba el presente, temía el futuro; y solo en el pasado, al que amaba, penetraba su reveladora mirada de profeta".[44] La misma crítica por la pérdida

[43] La expresión de los fragmentos de *Athenäum* es la siguiente: "El historiador es un profeta vuelto hacia atrás", en Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften, op. cit.*, p. 34. [Traducción al español: "Fragmentos del Athenäum", en *Fragmentos. Sobre la incomprensibilidad,* trad. Pere Pajerols. España, Marbot, 2009, p. 74].

[44] Heine, Heinrich, *op. cit.*, pp. 407s. [Traducción al español: *La escuela romántica, op. cit.*, p. 94].

del presente es dirigida por Heine contra A. W. Schlegel, su antiguo docente universitario de Bonn. "El señor Schlegel comprendió ampliamente el espíritu del pasado, especialmente el de la Edad Media, y por ello consigue exhibir este espíritu en los monumentos artísticos del pasado y demostrar sus bellezas desde este punto de vista. Sin embargo, no comprende nada de lo que corresponde al presente; en el mejor de los casos, solo logra percibir la fisonomía, algunos rasgos externos del presente, y estos son, por lo general, los rasgos menos bellos; como no logra comprender el espíritu que los anima, no ve en la totalidad de nuestra vida moderna más que una prosaica caricatura".[45] Heine demuestra hasta qué punto A. W. Schlegel había renunciado al "presente" por medio de la referencia a su incomprensión del poema "Leonore" de Bürger. En este poema sería enfatizado, justamente, el espíritu de ese presente, el "gemido estremecedor de un titán" contra la arístocracia de la Alemania del norte, y esto resultó incomprensible para "el noble caballero August Wilhelm von Schlegel".[46] No obstante, el análisís de Heine va más allá de la sospecha politica acerca de aquellos que se habían integrado a la alta sociedad; Heine le atribuye una falsa conciencia e incluso una falta de inteligencia: A. Schlegel no habría entendido al clasicismo francés como "órgano de una nueva sociedad", él habria comparado el drama de Racine con el de los griegos: "El señor Schlegel fue lo suficientemente torpe como para confundir el envoltorio con el regalo, como para juzgar a los griegos de Versalles según los griegos de Atenas".[47] Según el sarcasmo de Heine, A. W. Schlegel se habría encontrado del lado de los Antiguos en esta tardía y ya cerrada "disputa de los Antiguos y los Modernos": habría tenido el "hábito de medir el presente con los criteríos del pasado".[48]

De modo que la polémica contra ambos Schlegel en nombre del presente no solo hace referencia al argumento critico-literario superficial según el cual aquellos habrían preferido las obras de arte del pasado frente a aquellas del presente, argumento a partir del cual A. W. Schlegel debía llevar la mayor culpa como el verdadero tradicionalista. El argumento se oríenta, más bien, a poner en evidencia que los Schlegel carecían absolutamente de todo posible presente, a mostrar el carácter mucho más amplio de su desclasamiento espiritual. De este modo, Heine les deniega categorialmente a los principales dirigentes de la escuela romántica el órgano hermenéu-

[45] Ibid, p. 413. [Traducción al español: Ibid, p. 101].

[46] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[47] Ibid, p. 415. [Traducción al español: Ibid, p. 103].

[48] Ibid.

tico de la percepción intelectual, es decir, no se los niega solo para su propio presente, sino para la historia en su totalidad. En lo que respecta a Friedrich Schlegel y a su fama, esta fue una crítica de carácter mortal. No obstante, Heine pasa por alto la terminología específicamente profética del pensamiento de los años noventa de Friedrich Schlegel, en tanto el *pathos* prerromántico del tiempo de este último anticipó justo aquella afirmación del "presente" que constituiría el criterio de la crítica de Heine. Con seguridad, esto forma parte de las protecciones instintivas de los románticos más jóvenes frente a su antecesor más antiguo.[49] Por otra parte, en su polémica Heine tergiversa los hechos, pues había sido precisamente Schlegel el que, con anterioridad, había logrado expresar esa "conciencia de un cambio temporal"[50] que de una manera tan clara había marcado al propio poeta alemán.

La posición del romanticismo temprano es recordada por Heine mediante la referencia a la famosa fórmula de Schlegel acerca del "profeta retrospectivo". En este sentido, este periodo temprano todavía permanece presente de alguna forma en el veredicto de Heine. No obstante, la inversión u ocultamiento de esta posición es tan llamativa que las ideas del joven Schlegel, que son reprimidas por Heine, deben ser recordadas. La fórmula del "profeta retrospectivo" no solo es reproducida de una manera incorrecta, sino que su sentido histórico-filosófico es desfigurado. En efecto, esta no le servía a Schlegel para referirse de una manera unilateral al pasado, sino para definir a este último como un garante del futuro. Este pensamiento se encontraba explicado en el *Estudio de la poesía griega*: "Tenemos pues que investigar su unidad en una doble dirección: hacia atrás, buscando el primer origen de su surgimiento y desarrollo; hacia adelante, buscando la última meta de su evolución".[51] Aquí se trataba de la unidad de la poesía. Ya se llamó la atención acerca del enfoque que desarrolla Walter Benjamin sobre el "mesianismo romántico" y también se hizo referencia al fragmento de *Athenäum* que remitía "al deseo revolucionario de realizar el reino de dios". Con independencia de la elaboración del concepto de "progresividad" que aparece en los fragmentos y que asume en ellos un carácter estético, Schlegel pronosticaba sobre todo en los ensayos

[49] Ya quien reseña contemporáneamente la *Escuela romántica* en *Zeitung für die elegante Welt* [Revista para el mundo elegante] del 28 de movimiento de 1835 afirma en relación a su "dominio del sarcasmo" que el propio Heine es romántico. *Cfr.* Heine, Heinrich, *op. cit.*, tomo 3, p. 859.

[50] Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, 1970, p. 110.

[51] Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften*, *op. cit.*, p. 131. [Traducción al español: *Sobre el estudio de la poesía griega*, *op. cit.*, p. 68].

"Conversación sobre la poesía" (1800) y "Sobre la incomprensibilidad" (1800) un giro temporal del espíritu y del arte. Lo hacía en el momento final y culminante del período del romanticismo temprano, a comienzos del nuevo siglo. En "Conversación sobre la poesía" esto era formulado por medio de su teoría acerca de la "nueva mitología": esta "revolución estética" resultaba inminente, ella no necesitaba ningún impulso externo, sino que sería, como "el gran fenómeno de la época", el idealismo –Schlegel se refería aquí probablemente a la autoproducción del yo en la *Doctrina de la ciencia* de Fichte–, una *creatio ex nihilo*, surgiría "de la nada".[52] El concepto de "revolución" –esto ha sido repetido en diversas oportunidades– ya no remitía ciertamente a los contenidos políticos específicos de la Revolución Francesa,[53] sino que llamaba la atención acerca de una época de acontecimientos revolucionariamente transformadores, a "la oculta conexión y unidad interna de nuestra época".[54] La "humanidad" de esta época "tiene que extinguirse o renovarse".[55] Friedrich Schlegel no solo buscó en la transformación inmanente de la historia del arte el cambio estético exigido y creído por él, sino que pensó esa transformación en un sentido completamente histórico-filosófico.[56] Determinación del presente significaba para él conocimiento de los cambios inminentes. Se exigía, por ende, una determinación del presente en un sentido afirmativo: "¿Cómo seria posible comprender correctamente el período actual, cómo ponerle signos de puntuación, si no estuviéramos, al menos, en disposición de anticipar el carácter general del período inmediatamente posterior?".[57] Si la teoría de una "nueva mitología" ("La gris Antigüedad revivirá nuevamente y el futuro más lejano de la cultura se anunciará en premoniciones")[58] también vinculaba el futuro que surgía del presente con el pasado,

[52] Ibid, p. 498. [Traducción al español: Ibid, p. 60].

[53] Cfr. Bohrer, Karl Heinz, "Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie", en *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, ed. Karl Heinz Bohrer. Frankfurt, 1983, pp. 55s.

[54] Schlegel, Friedrich, *op. cit.*, pp. 498s. [Traducción al español: *Conversación sobre la poesía, op. cit.*, p. 63].

[55] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 64].

[56] Cfr. También la referencia de Szondi al momento utópico-escatológico en los fragmentos de *Athenäum*. De todas maneras, en vista de la inmanencia estética, parece dudoso que aquí se anticipe ya una estética negativa. Cfr. Szondi, Peter, "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie", en *Satz und Gegensatz*. Frankfurt, 1976, pp. 12s.

[57] Schlegel, Friedrich, *op. cit.*, p. 83. [Traducción al español: "Fragmentos del Athenäum", *op. cit.*, pp. 179-180].

[58] Ibid, p. 498. [Traducción al español: *Conversación sobre la poesía, op. cit.*, p. 63].

entonces la profecía "retrospectiva" a la que hace referencia Heine como prueba de la pérdida de presente de Schlegel se hallaria explicada de una manera correcta: en su fase temprana, orientada en términos claramente histórico-filosóficos, Schlegel habría afirmado la "doble dirección" de la "época": "Hacia atrás, buscando el primer origen de su surgimiento" y "hacia adelante, buscando la última meta". No obstante, para comprender la conciencia schlegeliana del tiempo y del presente, que era contraria al modo en que la presenta Heine, es esencial tener en cuenta que, aun cuando Schlegel haya definido de manera esotérica la estética de la "Nueva mitología", la pensó como un acontecimiento futuro y no como la repetición de un pasado mítico: "Me parece que quien comprende la época, es decir, aquel gran proceso de rejuvenecimiento general, aquellos principios de la revolución eterna, debería poder comprender los polos de la humanidad y reconocer y saber el quehacer de los primeros hombres como el carácter de la edad de oro que aún vendrá".[59] Estas frases, que concluyen el pasaje central del "Discurso sobre la mitología", muestran finalmente en qué medida Schlegel no solo pesó la relación del pasado con el futuro de una forma afirmativa, sino que desarrolló una interpretación adivinatoria de la conciencia de esta relación y exigió dicha conciencia del presente como condición del futuro mítico. Como expresión de esta conciencia del presente, él mismo defendió un estilo irónico-esotérico, que fue criticado por "incomprensible", y profetizó en este contexto la llegada de la nueva época: "La nueva época se anuncia como una época de pies ligeros, alados; la aurora calza botas de siete millas. Durante mucho tiempo hemos visto relámpagos en el horizonte de la poesía; todo el estruendoso poder de los cielos se encontraba concentrado en una poderosa nube; a veces la oíamos avanzar de forma ensordecedora, otras parecía retirarse y solo la veíamos descargar sus luminosos rayos a lo lejos, para volver luego de un modo todavía más terrible. Pero pronto ya no se tratará de tormentas aisladas: el cielo entero arderá en una sola llama, y cuando esto suceda todos vuestros ridículos pararrayos resultarán inútiles. En ese momento dará realmente comienzo el siglo XIX, y el pequeño enigma de la incomprensibilidad del Athenäum quedará resuelto. ¡Menuda catástrofe!"[60]. Lo que, en el contexto de la interpretación de Heine, vuelve tan enredada esta profecía del nuevo tiempo es el hecho de que esta puede refutar al propio poeta alemán y hacerlo de tal forma que él mismo sea con-

[59] Ibid, p. 503. [Traducción al español: Ibid, p. 69].

[60] Schlegel, Friedrich, *op. cit.*, p. 539. [Traducción al español: "Sobre la incomprensibilidad", en *Fragmentos. Sobre la incomprensibilidad*, *op. cit.*, pp. 233-4].

jurado como testigo. La profecía de Friedrich Schlegel acerca del siglo XIX tenía una estructura, un motivo y un estilo que influyeron de manera marcada en el propio gesto profético-irónico de Heine, tal como este aparece en el ensayo "Sobre la historia de la religión y de la filosofía en Alemania" y en sus famosos "Prólogos". En un gesto irónico, la célebre profecía de Heine, dirigida al lector francés y provocadora de sensación, acerca de la inminencia de una evolución alemana frente a la cual la francesa debería producir el efecto de "un ligero idilio",[61] lo presenta a él mismo, a raíz de la metafórica simultáneamente patética, de una manera unívoca como discípulo y continuador de la forma discursiva irónica y profética del joven Friedrich Schlegel.

Por ende, si la prosa de Friedrich Schlegel se caracterizaba por una conciencia afirmativa del "presente", entonces se plantea la pregunta acerca de por qué Heine no establece una relación con la utopía tempranorromántica. Esto resulta aun más llamativo en la medida en que él, como se ha mostrado, se asemeja tanto a Schlegel en cuanto al estilo y a la manera de pensar: ¿por qué Heine no establece al menos una diferencia entre el Schlegel de los años noventa y el defensor más tardío de la ortodoxia político-católica? Esta contraposición hubiese sido un motivo suficiente para la polémica. Si, en función de su interés exclusivamente autobiográfico, debemos excluir la idea psicológica de que el discípulo quiere negar al maestro, entonces no queda más que considerar la posibilidad de motivos estratégicos. Puesto que los románticos habrian sido estigmatizados como epígonos, no se les debía reconocer el derecho a poseer una conciencia del presente. Denegarle tales méritos resulta aún más fácil en la medida en que el rol que tardíamente había desempeñado Schlegel había tenido como consecuencia que sus contemporáneos se olvídaran de sus primeras épocas. No obstante, para todo aquel que estuviese interesado, los ensayos de juventud se encontraban disponibles en el tomo 5 de la edición de las *Sämmtliche Werke* de Friedrich Schlegel, que habían aparecido en 1822 en Viena. Así y todo Heine puede afirmar de manera falsa que Friedrich Schlegel no había visto "la nueva aurora", a pesar de que este la había profetizado en el umbral del siglo XIX; puede decir que Schlegel "odiaba el presente", aun cuando este lo hubiese transformado en el punto arquimédico de su definición del futuro. La mención mal intencionada que hace Heine al hecho de que Friedrich Schlegel finalmente, "a consecuencia de su desmesura

[61] Heine, Heinrich, *op. cit.*, p. 640.

gastronómica",[62] habría muerto como amigo del "partido de los pastores" de Múnich se corresponde de una manera notable con la imagen tardía que se había hecho de él la sociedad literaria e intelectual, sobre todo, la sociedad progresista desde un punto de vista político de 1830. Tanto es así que, con las frases de Heine, la leyenda del oscuro Schlegel recibe su canonización literaria definitiva. Esta es una explicación posible, pero existe también una explicación histórica más abarcativa. Se puede constatar que el concepto afirmativo de "presente" se potencializó desde los años veinte del siglo XIX y que lo hizo, entre otras cosas, porque ocupó un lugar central en la terminología de la estética de Hegel.[63] Acerca del sentido en que Heine entiende la palabra presente, tanto en términos políticos como histórico-filosóficos, nos informa un borrador que lleva por título "Verschiedenartige Geschichtsauffassung" [Una forma diferente de concebir la historia],[64] escrito durante 1833, pero conocido recién a partir de los escritos póstumos. Por una parte, Heine vincula la categoría de "presente" con "los sentimientos más vivaces".[65] En este punto, Heine establece una relación polémica con la escuela histórica de Savigny y de Ranke, la cual, por medio de una interpretación orgánica del proceso histórico, negaba el derecho al "entusiasmo político" frente a lo que era "nuevo" en cada momento de la historia. Sin embargo, por otra parte, esta categoria supone una critica a la "escuela humanista" –esto es, en verdad, al idealismo alemán– que, a partir de motivos racionales, colocaba la "edad dorada" en el futuro. Los pasajes centrales de esta fundamentación son los siguientes: "Por una parte, no nos queremos entusiasmar vanamente y queremos apostar por lo más elevado en lo que pasa inútilmente. Por otra parte, también queremos que el presente conserve su valor, que no valga como mero medio, y que el futuro sea su fin. Y, en efecto, nos sentimos más importantes que si debiésemos considerarnos a nosotros mismos solo como un medio para un fin; creemos que fines y medios son solo conceptos convencionales que el hombre introduce en la naturaleza y en la historia, pero de los cuales el creador no sabe nada. De hecho, cada creación se tiene a sí misma como fin y cada acontecimiento se condiciona a sí mismo y todo, como el mundo mismo, existe y sucede en función de sí mismo. La vida no es ni un fin ni un medio; la vida es un derecho.

[62] Ibid, p. 410.

[63] Cfr. Betz, Albrecht, *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*. Múnich, 1971, pp. 78s.

[64] Cfr. Heine, Heinrich, *op. cit.*, p. 717.

[65] Ibid, p. 22.

La vida quiere hacer valer este derecho contra la muerte que entumece, contra el pasado, y este hacer valer el derecho de la vida es la revolución. El indiferentismo elegíaco del historiador y del poeta no debe paralizar nuestra energía en este asunto; y el fanatismo del benefactor del futuro no nos debe conducir a poner en juego los intereses del presente y el derecho del hombre, el derecho a la vida. *Le pain est le droit du peuple,*[66] dice Saint-Just y esta es la expresión más grande que haya sido pronunciada en toda la revolución".[67]

Lo que interesa aquí no es tanto la fundamentación de la revolución por medio de un argumento que Heine toma de sus lecturas tempranas de Saint-Simon ("La vida es un derecho"), como la comprensión y determinación del "presente" como pura autorreferencialidad y no como una función de un "futuro" teleológicamente ambicionado. Heine podría haberse remitido a la profecía de Friedrich Schlegel acerca de la edad dorada al emprender su critica al "humanista" y al fanático del futuro, crítica que, por otra parte, resulta relativamente moderada si la comparamos con su polémica contra la escuela histórica, que era vista como fatalista. El hecho de que Heine no piense de ninguna manera en Schlegel prueba hasta qué punto el período teleológico del idealismo temprano, correspondiente al romanticismo, había desaparecido de su conciencia y de la de sus contemporáneos. El sentimiento del "presente", que tiene Heine, lo lleva a afirmar aquí el derecho a la originalidad. A diferencia de la definición revolucionaria del "presente" que ofrecía Schlegel, la cual ciertamente ya contenía el momento de la autorreferencialidad, en Heine aparece una conciencia específica de lo "nuevo" como pura actualidad del "ahora", que vincula su pensamiento con el bosquejo de Baudelaire acerca de lo moderno.[68] Cada acontecimiento se condiciona a sí mismo, "los intereses del presente" no pueden ser ofrendados a ninguna anticipación de "futuro". En función de esta fundamentación enfática de lo "nuevo" en sí mismo como "el sentimiento vital más vivo", se vuelve comprensible también la diferencia histórica con respecto al "rejuvenecimiento general" desde la "nada", esto es, al rejuvenecimiento que se desarrollaría a partir de una "nueva mitología": el pensamiento de Schlegel acerca del rejuvenecimiento contiene todavía una certeza histórico-filosófica. No obstante, al tratarse de una evidencia de lo "nuevo", como sucede en Heine, la novedad ya no necesita más de algún tipo de justificación filosófica, sino que surge de manera inmediata a partir de

[66] [NT: El pan es el derecho del pueblo].

[67] *Op. cit.*, pp. 22s.

[68] Cfr. Betz, Albrecht, *Ästhetik und Politik, op. cit.*, p. 162.

la conciencia de lo que es actualmente anterior. También en Schlegel encontramos la sensación de que la época se halla marcada por lo episódico,[69] pero él identifica este rasgo con el contenido mitológico reconstruido y con su equivalente estético (misterio, símbolo, arabesco). Y aquí se advierte la *prima causa* de la diferencia entre el *pathos* del "presente" del romanticismo temprano y el de Heine. Para este último, el carácter esotérico de la literatura ha llegado definitivamente a su fin histórico, mientras que en la estética de Friedrich Schlegel estos rasgos esotéricos se presentan como una respuesta frente al fracaso de la utopía de la revolución. El fin del carácter esotérico de la literatura es expresado por Heine en su famosa expresión acerca del "fin del período artístico", pronunciada ya en 1828.[70] A partir de aquí resulta comprensible que Heine no le conceda ningún valor a la estética del romanticismo temprano y a su terminología revolucionaría. Estas no solo habían sido desautorizadas por la carrera política tardía de ambos Schlegel, al servicio de Viena, sino que también habían sido históricamente superadas por el ataque revolucionario de Heine al propio concepto de arte. El concepto de presente que desarrolla Heine es, por lo tanto, de carácter político-revolucionario; se encuentra marcado por una segunda revolución en Francia que inaugura para Heine una hermenéutica de la historia según la cual "el pasado recién encuentra su auténtica comprensión por medio del presente".[71] Esta hermenéutica le permite analizar los acontecimientos revolucionarios actuales no en términos ideológicos, sino, más bien, desde la perspectiva del diagnóstico, de la misma manera en que Heine ya lo había hecho en sus escritos parísinos tempranos acerca del arte. Es esta hermenéutica la que probablemente lo lleve a interpretar la expresión de Friedrich Schlegel acerca del historiador como "profeta retrospectivo" de una manera unilateral como pérdida del presente, a entender su definición del arte en términos místicos y alegóricos como expresión de una pérdida del presente. Dicha definición es valorada negativamente por Heine solo en la medida en que se halla bajo la sospecha de ser deficitaria. El simbolismo mismo del romanticismo no era algo completamente extraño a la interpretación del arte que tiene Heine. De hecho, durante los tempranos años treinta, Heine no se encuentra cerca del realismo de la escuela de la 'Joven Alemania",

[69] Cfr. Bohrer, Karl Heinz, *Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie, op. cit.*, p. 162.

[70] Con respecto a este punto, Jauss, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation, op. cit.*, pp. 110ss.

[71] Heine, Heinrich, *Französische Zustände VI, op. cit.*

como podria suponerse, sino que es, como el propio romanticismo, un enemigo de la doctrina de la imitación. En su fundamentación de estas ideas, utiliza incluso la palabra ominosa que Walter Scott e indirectamente Goethe habían dirigido contra el romanticismo y que los surrealistas utilizarian para denominarse a sí mismos de manera afirmativa algunos años más tarde: "En el arte soy supernaturalista".[72] De igual manera que los románticos tempranos, Heine cuestiona el sometimiento del artista a una norma y, contra esta interpretación estética, se sirve de la "fantasía".[73] En lugar del criterío de la "realidad", que uno podría esperar del inventor de la tesis del "fin del período del arte", habla del "significado secreto" de los "símbolos", que "asciende al espíritu del artista",[74] y de la "falta mística de libertad" del artista, que lo hace elegir "flores misteriosas" –sus motivos– de una manera inconsciente para él. La referencia objetiva de este simbolismo al "espíritu del mundo"[75] demuestra que la defensa que hace Heine de un arte antinaturalista y antirracionalista no puede ser malinterpretada como una arbitrariedad subjetiva del artista. También aquí resulta visible la analogía con la problemática de la estética del romanticismo temprano, o en todo caso con la interpretación de esta que hace Walter Benjamin y que ya fue discutida. El criterio del "presente" es también aquel en función del cual Baudelaire le otorgaría al romanticismo la dignidad de lo "moderno", porque el romanticismo se refiere afirmativamente al presente correspondiente a cada caso. El criterio del "presente" que sostiene Heine se impone finalmente a favor del movimiento romántico, que es criticado por él, pues el heredero de este movimiento, Baudelaire, interpreta al romanticismo y al presente de una nueva manera bajo un mismo concepto. La diferencia entre Heine y Baudelaire es que, para Baudelaire, estos dos conceptos se encuentran juntos, mientras que Heine piensa al romanticismo y al presente como opuestos. Sin embargo, la cercanía y la diferencia que existen entre la afirmación de Heine del "presente" y el "ahora" escatológico de Friedrich Schlegel muestran también que ambos románticos desarrollaron para el siglo XIX una concepción episódica del tiempo, a partir de la cual el discurso de la revolución y la carrera filosófica y politica de este concepto se vincularon para siempre de una manera categórica con la posibilidad de pensar una

[72] Heine, Heinrich, *Französische Maler, Gemäldeausstellung in Paris 1831, op. cit.*, p. 26.

[73] Ibid, p. 44.

[74] Ibid, p. 45.

[75] Ibid.

estructura temporal semejante, y esto con independencia de cuán deseado fuera en términos sociales. El concepto de revolución, como lo piensa Heine y lo discute en el bosquejo "Una forma diferente de concebir la historia" de 1833, se encuentra inmediatamente ligado a la posibilidad de dicha puntualización de la concepción temporal. Solo en tanto una puntualización semejante se pudiera repetir, el concepto de revolución podria ser pensado de una forma afirmativa. Probablemente la representación de la revolución de Walter Benjamin, que este desarrolla en las *Tesis sobre filosofía de la historia*, sea la última aparición de esta tradición que había sido descubierta por el romanticismo temprano y redefinida por Heine y por Baudelaire. Si consideramos que la representación de lo "moderno" y de la "revolución" van de la mano como partes constitutivas de la última fase de la modernidad, la crítica de Heine a la interpretación prerromántica de las mismas solo inaugura una segunda fase de carácter medio, con la cual se conectará el concepto surrealista de "ahora" como punto culminante clásico.

## 3. La celebración de lo fantástico

La interpretación entusiástica que ofrece Heine de un posible arte del presente también explica que su balance negativo de la escuela romántica desde un punto de vista político contraste con su consideración positiva de la misma en términos estéticos. Esta diferencia decisiva no ha sido completamente pasada por alto hasta ahora. A primera vista, podría parecer que Heine no reconoce ninguna obra romántica, con excepción de las novelas cortas de Tieck.[76] No obstante, cuanto más se concentra su elogio en algunos pocos poetas románticos, tanto más arriesgado y revelador se presenta este –tanto en sí mismo como también en función de sus consecuencias para la historia de la recepción, como ha sido mostrado en relación al surrealismo– si lo que está en cuestión es la pregunta acerca del potencial estético-imaginativo que hizo posible el redescubrimiento moderno del romanticismo. La acentuación positiva de las obras de Tieck, Brentano y Arnim que propone Heine contiene como criterio estético un interés de carácter novedoso por lo "fantástico", un interés que recién es explicado de esta manera por él y que no es afectado por su ironía fundamental contra la institución literaria y artística del *Vormärz*, esto es, contra instituciones que, desde su perspectiva, favorecían a las autoridades literarias por miedo a la revolución. Con independencia del período artístico de Heine que se tome en

[76] Así lo considera Betz, Albrecht, *Ästhetik und Politik*, *op. cit.*, p. 75.

consideración, para él Tieck no solo es un "poeta",[77] lo cual ya lo diferenciaría de los Schlegel, sino también un "gran poeta".[78] Pero, en lo que concierne a las obras de Tieck, Heine marca una línea divisoria entre aquellas que son valiosas solo desde un punto de vista literario y aquellas que son poéticamente significativas. Considera ciertamente a las comedias de Tieck, en tanto "polémica poética", como uno de los "fenómenos más extraordinarios de nuestra literatura",[79] pero las relativiza frente al gran ejemplo de Aristófanes que contenía una "cosmovisión más profunda". Sin embargo, esta limitación no se fundamenta en el hecho de que Tieck utilice modelos italianos, sobre todo la comedia fantástica del veneciano Gozzi, es decir, no se funda en un argumento inmanente a la obra de arte, sino en la idea de que la sátira alemana habría estado obligada a privarse de "toda cosmovisión más elevada", tanto en lo "politico" como en lo "religioso", a raíz del estado de servidumbre de Alemania.[80] Heine reconoce, por ende, en el tema del teatro dentro del teatro, prívilegiado por Tieck, una función compensatoria en términos políticos; él descubre en la metáfora de la comedia romántica el déficit de la situación politica. Heine no subestima la cualidad estética de la comedia romántica, esto es, la cualidad de no solo crear una "intriga placentera", sino también "ubicarla de manera inmediata en un mundo cómico",[81] una superíoridad de la comedia alemana a la que ya había hecho referencia Madame de Stäel.[82] No obstante, Heine no puede aislar este momento estético del contexto político y, entonces, se ve obligado a relativizarlo. También la totalidad de la critica teatral y de la novelistica contemporánea cae bajo el poder de la cáustica critica ideológica de Heine.

Por ello mismo resulta particularmente importante remarcar que la presentación que hace Heine de las narraciones fantásticas tempranas de Tieck se ubica más allá de la perspectiva irónica de la critica de las ideologías. Heine resalta estas narraciones como construcciones estéticas de carácter significativo, de la misma manera en que lo hará Kierkegaard, poco tiempo más tarde y probablemente motivado por el texto de Heine.[83] La perspectiva de Heine acerca de lo fantástico en Tieck se expresa de la siguiente manera: "Mucho

[77] Heine, Heinrich, *Sämtliche Schriften, op. cit.*, tomo 3, p. 421.

[78] Ibid, p. 422.

[79] Ibid.

[80] Ibid, p. 423.

[81] Ibid, p. 422.

[82] Madame de Stäel, *op. cit.*, pp. 417s.

[83] Cfr. la primera parte, cap. 3 de este libro.

más espléndidas que esos dramas son las novelas cortas que Tieck escribió en su segundo estilo. También estas fueron elaboradas, en su mayoría, siguiendo el modelo de las antiguas sagas populares. Las más excelsas son *El rubio Eckbert* y *El monte de las runas*. En estas obras reina una intimidad misteriosa, una extraña comunión con la naturaleza, especialmente con los reinos vegetal y animal. El lector se siente en ellas como en un bosque encantado: escucha el melódico murmullo de fuentes subterráneas; de tanto en tanto, cree oír su propio nombre en el rumor de los árboles; a veces, las enredaderas de anchas hojas atrapan su pie de modo alarmante; extrañas y maravillosas flores lo observan con sus ojos coloridos y anhelantes; labios invisibles besan sus mejillas con burlona ternura; altas setas, como doradas campanas, crecen sonoras al pie de los árboles; grandes aves silenciosas se mecen sobre las ramas e inclinan su cabeza con su largo e inteligente pico; todo respira, todo acecha, todo se estremece y aguarda. Entonces suena de repente el dulce cuerno de caza, y una bella imagen de mujer pasa montada en blanco palafrén con plumas que se agitan en su birrete y el halcón sobre el puño. Y esta bella señorita es tan bella, tan rubia, de ojos tan violáceos, tan sonriente y a la vez tan sería, tan auténtica y a la vez irónica, tan casta y a la vez anhelante, como la fantasía de nuestro excelente Ludwig Tieck. Sí, su fantasía es una agraciada y noble señorita que caza animales fabulosos en el bosque encantado; quizá persigue incluso al raro unicornio, que solo puede ser atrapado por una virgen".[84]

La presentación de Heine es tanto el gesto de la fascinación inmediata y simpatizadora como también la identificación analítica de la fantasía romántica. En este punto tiene lugar una estilización que dice tanto sobre la sensibilidad estética de Heine como sobre los propios textos de Tieck. Se podría seguir y decir que esta estilización nos brinda información acerca de por qué lo fantástico de la narración romántica tuvo, por lo general, un efecto sobre la conciencia moderna del que la reacción de Heine nos ofrece el primer testimonio conocido. Él identifica sobre todo un "extraño acuerdo con la naturaleza", su efecto seductor y "aterrador". Aquí desaparece íntegramente, sin embargo, todo elemento narrativo o novelístico detrás de una evocación de las plantas y los animales que habitan más allá del héroe. Completamente en contra del modelo de Tieck, las plantas y los animales se cristalizan, en la presentación de Heine, en objetos simbólicos y aparecen según el

[84] Heine, Heinrich, *Sämtliche Schriften, op. cit.*, pp. 426s. [Traducción al español: *La escuela romántica, op. cit.*, pp. 114-115].

método de la serie, como si en Tieck se ejemplificara la siguiente máxima estética: "Quien exprese con pocos y sencillos simbolos muchas cosas y de carácter significativo es el artista más grande".[85] Heine duplica el efecto de lo heterónomo como si en el mundo narrativo no se debiese encontrar el más mínimo elemento realista y prosaico, sino solo un esoterismo fantástico, como aquel que, más tarde, fue permanentemente convertido en principio en la literatura y el arte moderno (por ejemplo, en la pintura de Henri Rousseau). Esta tendencia interpretativa tiene su punto culminante al final del parágrafo dedicado a *El rubio Eckbert* y a *El monte de las runas*. Allí Heine inventa un motivo central para conceptualizar así, de una manera esotérica y fantástica, la "fantasía" romántica. Este es la señorita montada en el blanco palafrén, la cual tiene el don de poder atrapar al unicornio. Ni en *El rubio Eckbert* ni en *El monte de las runas* aparecen figuras de mujer que se correspondan con la "bella imagen de mujer" que Heine construye como una especie de alegoría del romanticismo. Las mujeres de las narraciones de Tieck son o bien víctimas de la "fantasía" o bien entidades demoníacas y sensibles. En la medida en que Heine hace, tan marcadamente, referencia al carácter de lo casto, al momento esotérico se le suma otro elemento que es esencial para la visión que este tiene del romanticismo pero también para la que tendrán sus continuadores, desde Kierkegaard hasta Apollinaire, es decir, el elemento de lo naif. Aquí lo naif ya no tiene más el significado schilleriano de una naturalidad antigua frente a la reflexividad de la modernidad, sino que es en sí mismo un predicado moderno. Esto es así porque lo naif ya no representa la naturalidad, sino más bien la artificialidad. No obstante, esta artificialidad ya caracteriza a muchas de las fantasmagorias del propio romanticismo, especialmente en la literatura de Tieck y de Brentano. Y, por ello mismo, la interpretación de Heine de la fantasía de Tieck como una joven mujer con el unicornio, como configuración enigmática, no parece arbitraria, sino más bien adecuada. Ella potencia la desrrealización del mundo en signos misteriosos que se encuentra enraizada en la narración fantástica. Se trata de signos que tienen cualidades supra-reales. En este contexto, Heine le ha hecho justicia incluso a Friedrich y a Wilhelm August Schlegel. Así, él constata que, a Tieck, "los tesoros de su fantasía, de su espíritu y de su ingenio" se le abríeron a partir del hecho de que entró en contacto con ellos [con Friedrich y W.

[85] Heine, Heinrich, *Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831, op. cit.*, p. 45.

A. Schlegel].[86] La alusión de Heine a las narraciones fantásticas de Tieck, las cuales solo tendrán un significado marginal en la posterior recepción histórico-literaria del siglo XIX, resulta incluso más aguda y ejemplar cuando se la contempla sobre el trasfondo de su crítica coetánea a las obras novelísticas de carácter realista que Tieck escribió algunos años más tarde: en tanto en estas prevalece la reacción del entendimiento, Tieck se presenta como un "pequeño burgués honorable y prosaico".[87] La puesta en relieve de lo fantástico en las narraciones de Tieck no interrumpe la estrategia satírica de la intención fundamental de Heine. En este sentido, la salvaguarda de lo fantástico se presenta como un intervalo en el marco de un texto orientado de manera completamente panfletaria. Pero sucede que, en el contexto de una polémica que tiene un fundamento político, Heine no puede evítar seguir su impulso estético, el cual ha sido puesto de manifiesto por el autor de una manera extremadamente categórica en su novedosa valoración del romanticismo como literatura del "dolor" y del "placer cruel". Se podria decir que, para él, lo fantástico se coloca contra la intención de todo discurso racional. Como una forma de percepción estética de la futura modernidad, que todavía no ha sido completamente analizada, lo fantástico infringe la fórmula convencional de la crítica política comprometida de sus contemporáneos. Aquí se muestra ya, frente a la forma tradición de la crítica de la época y de la cultura, la potencia de sobrepujamiento de lo fantástico, la cual llega a ser realmente virulenta en el surrealismo. Este instinto estético, que interrumpe permanentemente el compromiso político de Heine, explica entonces también el hecho de que ni la filosofía romántica de la naturaleza ni la poesía cercana a ella hayan podido sacar provecho de dicha perspectiva estética. El ya indicado sarcasmo con respecto a Schelling ("Hegel ha utilizado las ideas de Schelling para su filosofía; pero Schelling nunca hubiera podido realizar nada con ellas. Él siempre ha filosofado, pero nunca pudo ofrecer una filosofía")[88] y la ironía dirigida a Novalis,[89] que surge de este ataque a Schelling, se originan a partir de un fundamento similar. Sobre ambos autores recae la sospecha de tener una procedencia y una religión "místicas", es decir, justamente de poseer aquellas caracteristicas que, a los ojos de Heine, descalificaban a los Schle-

[86] Heine, Heinrich, *Sämtliche Schriften, op. cit.*, p. 425. [Traducción al español: *La escuela romántica, op. cit.*, p. 114].

[87] Ibid, p. 428. [Traducción al español: Ibid, p. 116].

[88] Ibid, p. 433.[Traducción al español: Ibid, p. 122].

[89] Ibid, pp. 442s.

gel en términos espirituales. Esto tiene una gran significación para la concepción de lo fantástico. Evidentemente la religión y la mística no pueden ser conectadas con la estética de lo fantástico que descubre Heine en las narraciones de Tieck. Por eso, a diferencia de la alegoría de la fantasía de Tieck, la caracterización de la "musa" de Novalis como "una muchacha delgada y blanca"[90] cae en una desfiguración, aunque amable, de su contenido estético. En este contexto, el propio ingenio romántico tardío de Heine opera de criterio frente al estilo crepuscular, del que antiguamente se había burlado de manera lirica. El presunto más allá es desenmascarado como más acá y quien todavia cree en el más allá es objeto de burla. Puede sorprender que E. T. A. Hoffmann aparezca en este marco y no en el de los ejemplos fantásticos. Para Heine, él se presenta como un "poeta más significativo que Novalis",[91] pero es juzgado a partir de criterios patológicos y no verdaderamente estéticos: "Sus obras no son más que un temeroso grito de espanto en veinte tomos".[92] Sin embargo, esta referencia al "miedo", uno de los predicados a trabajar en relación a la comprensión moderna de la literatura, no es, en Heine, un elogio. Este no quiere calificar el espíritu de Hoffmann de manera "fantástica" en el sentido de Tieck, sino como una "deformación desacertada, sin vinculo con una "naturaleza" que, para Hoffmann, se ha convertido en "un espejo mal pulido".[93] Heine advierte que Novalis y Hoffmann son similares en el hecho de que "su poesía era, en verdad, una enfermedad".[94] En este punto, Heine queda preso del juicio negativo de Hegel y de la estética posthegeliana. Una enfermedad, deberia aclararse, que para Heine radica en las erradas creencias suprasensibles de ambos poetas. En la medida en que lo fantástico, entonces, no se funda en el propio método estético, sino en una trascendencia mística, pierde su rango para Heine. En el caso de Tieck, Heine podía remitirse a una fantasía completamente inmanente. En Hoffmann y Novalis la energía de esta dimensión fantástica se le presenta de manera impura a raíz de cuestiones ideológicas.

Este criterio de distinción, que será esencial para la génesis de lo fantástico en la literatura moderna, recibe su confirmación específica si uno considera los otros dos románticos que son salvados

[90] Ibid, p. 442. [Traducción al español: Ibid, p. 131].

[91] Ibid, p. 440. [Traducción al español: Ibid, p. 129].

[92] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 128].

[93] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[94] Ibid, p. 441. [Traducción al español: Ibid, p. 129].

por la sátira de Heine e interpretados a partir del predicado de lo fuera de serie: Clemens Brentano y Achim von Arnim. La caracterización de Brentano es menoscabada por medio de la referencia al "catolicismo", en el cual este se habría amurallado.[95] En este sentido, Brentano solo podría ofrecer un ejemplo de la polémica dirigida contra el romanticismo y es citado al comienzo del tratado de Heine como antirromántico. No obstante, en lo sucesivo, Heine encuentra palabras que remiten la poesía de Brentano a un interés en el estilo fantástico, de la misma manera que lo había hecho su paráfrasis de las narraciones de Tieck. La caracterización general dice "Esta princesa china, el capricho personificado, es, al mismo tiempo, la musa personificada de un poeta alemán que no puede ser omitido en una historia de la poesía romántica. Es la musa que nos sonríe de modo tan delirante desde las poesías de Clemens Brentano. En ellas desgarra las más resbaladizas colas de satén y los más relucientes lazos dorados, y su amabilidad devastadora y su locura alegre y exaltada colman nuestra alma de siniestro éxtasis y voluptuoso terror".[96] Heine ha utilizado la palabra "miedo" en cuatro lugares ejemplares: al comienzo del ensayo, en el marco de la ambivalente caracterización del arte romántico-cristiano; indirectamente también en la paráfrasis de Tieck; en la crítica negativa de E. T. A. Hoffmann; y, además, para demostrar la fascinación que surgía de la poesía de Brentano. La característica general del arte romántico-cristiano, que tienen en común la paráfrasis de Tieck y la caracterización de Brentano, es que ambas se refieren al placer estético que produce una excitación angustiosa en el lector. Aquí radica la diferencia categorial con la caracterización de Hoffmann. Es decir, en este caso se habla de su "grito de miedo". De esta forma se vuelve claro que para Heine lo fantástico, en la medida en que coincide con la producción de miedo, siempre debe aparecer estéticamente liberado. El criterio no es el estado psicológico del autor, sino el estado estético del texto. Esta condición excluye la expresión patológica o ideológica del "miedo". Sin fundamentar analíticamente el placer en el objeto que causa el miedo, Heine habla, tanto a partir del ejemplo de Brentano como del arte romántico, de una mezcla de sentimientos contradictorios: horror y placer, voluptuosidad y dolor (en el caso del arte romántico en general), de encanto misterioso, de miedo lascivo (en referencia a Brentano). Heine no oculta lo "desgarrado" en Brentano e introduce, de esta forma, el argumento crítico que fundamentaba el juicio negativo de Novalis y de Hoff-

[95] Ibid, p. 447. [Traducción al español: Ibid, p. 136].

[96] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

mann. Pero, a diferencia de la patología que Heine descubre en la prosa de estos últimos, ve en el lenguaje de Brentano, a pesar del desgarramiento, el "placer", esto es, el necesario complemento hedonista que, para Heine, hacía del lenguaje de la expresión subjetiva inmediata el lenguaje objetivo del arte. Este lenguaje objetivo del arte es caracterizado por Heine de la siguiente forma a partir de la comedia *Ponce de León*: "Todos estos jirones viven y danzan con policroma voluptuosidad. Parece una mascarada de palabras e ideas. Todo da vueltas en la más dulce confusión, y solo la locura común produce una suerte de unidad. Los más extravagantes juegos de palabras corren como arlequines durante toda la obra y dan golpes en todas partes con sus relucientes cachiporras. A veces, una seria expresión coloquial entra en escena, pero tartamudea como el Dottore de Bologna. Por allí una frase se pasea pesada y extensamente como un blanco Pierrot que arrastra las mangas y tiene botones demasiado grandes en el chaleco. Pero allí saltan bromas con joroba y de piernas pequeñas como Polichinelas. Palabras de amor flotan en círculos, como burlonas Colombinas, con el corazón embriagado de nostalgia. Y todo baila y brinca y se arremolina y aúlla, y resuenan las trompetas del báquico placer por la destrucción".[97] Tampoco aquí se trata ya de una mera caracterización o de una simple reproducción que parafrasea un texto literario. Como en el caso de la caracterización de la fantasía fabulosa de Tieck, este compendio del "delirio" de Brentano incluye los elementos poetológicos en un catecismo futuro de lo moderno fantástico. Si uno compara esta visión de Heine de la fantasía de Brentano con el juicio que reina en la historia del siglo XIX y XX acerca de la literatura alemana, entonces la interpretación entusiasta de Heine se muestra como una anticipación epocal que, para ser verdaderamente entendida, tuvo que esperar hasta el momento en que Hans Magnus Enzensberger redescubrió la fantasía lingüística de Brentano.[98] Ninguno de los poetas románticos se hallaba más lejos del interés histórico, o mejor dicho, filosófico, de los principales historiadores de la literatura procedentes del siglo XIX y XX; ninguno exigía en tal medida una percepción "estética". Por eso mismo, no parece ser un accidente individual del gusto literario el que la línea de recepción estética, que va desde Heinrich Heine y que pasa por el surrealismo francés, conduzca a la tardía defensa estética de Enzensberger. Es característico del interés estético que orienta a Heine el hecho de que, con independencia de una referencia especial a la tragedia

[97] Ibid. [Traducción al español: Ibid, pp. 136s].

[98] Cfr. Enzensberger, Hans Magnus, *Brentanos Poetik*. Múnich, 1961.

*Die Gründung von Prag* [La fundación de Praga], que considera "grandiosa" y "muy llamativa",[99] se detenga justamente en aquellas obras de Brentano en las cuales la atmósfera espiritual se halla determinada por los dos momentos que ya habían sido destacados en el caso de Tieck: lo fantástico y lo naif. Como modelo del interés en lo fantástico, Heine parafrasea de una manera particular *La historia del bravo Gasparcito y la bella Anita*[100] y resalta especialmente esta historia entre todas las "buenas narraciones" de Brentano. Un ejemplo de su interés por lo naif es su elogiosa caracterización de la colección de canciones populares *El cuerno maravilloso*. La paráfrasis de Heine estiliza la *Historia del bravo Gasparcito* al quitarle patetismo al carácter misterioso de los temas. Forma parte de su método el intento de fundamentar nuevamente, por medio de una autentificación irónica por así decirlo, lo raro y atemorizador que lo fascina a él mismo. En la medida en que, mientras introduce una serie de explicaciones razonables desde un punto de vista pragmático,[101] reduce la historia de Brentano a un tema especialmente misterioso y arcaico (el motivo de la espada que pertenece al verdugo y que se mueve en el armario), Heine reelabora la fantasía romántica tardía de 1817 para la actualidad de 1835. Esta sensibilidad hermenéutica particular y llamativa en la presentación de la narración de Brentano remite a la potenciación y relativización histórica de los contenidos románticos que tiene lugar a partir de ese momento. Se trata de una dialéctica que forma parte de la futura estructura de apropiación moderna de la fantasía romántica, tal como esta resulta evidente en la recreación que hace Apollinaire de algunos motivos de Brentano o aparece en las novelas tempranas de Aragon y de Breton acerca de París. El mismo Brentano es ya un heredero de un discurso romántico más antiguo, especialmente del discurso de Tieck. La *Historia del bravo Gasparcito* se halla temporalmente tan alejada del *El rubio Eckbert*, como la caracterización que hace Heine de aquella. Brentano había purificado lo misterioso del romanticismo temprano de todas las creencias propias de la filosofía de la naturaleza y había reemplazado su sustancialismo por medio de un estilo refinado que imitaba lo naif y en el cual lo misterioso recibía una apariencia artística todavía más fuerte. Sin embargo, la estilización que hace Heine del estilo de Brentano lleva aún más allá esta desustancialización en favor

[99] Heine, Heinrich, *op. cit.*, p. 448. [Traducción al español: *La escuela romántica*, *op. cit.*, p. 137].

[100] Heine ha transformado el nombre en "Nannerl". Ibid, p. 448.

[101] Ibid, p. 448.

del gusto subjetivo por las asociaciones de carácter fantástico. Brentano, el romántico afligido, le transmite al posromántico Heine, si no el espíritu, al menos la materia a partir de la cual una conciencia moderna podía percibir la diferencia entre la modernidad y el romanticismo y poner en palabras estas impresiones. Por ende, si la modernidad temprana se dedicó a esta forma de romanticismo, no fue por el hecho de que el romanticismo temprano hubiese descubierto todas las caracteristicas analiticas de la modernidad ("lo interesante", lo "feo"). Como ya vimos, Heine no se interesó por estos resultados de la poetología del romanticísmo temprano. La autofundamentación teórica de lo moderno en el romanticismo, el descubrimiento de la modernidad que se hallaba anticipada en él, es un suceso mucho más tardío que comienza con la interpretación que hace Walter Benjamin de la teoría del arte de Friedrich Schlegel. Al comienzo del proceso de recepción moderna del romanticismo se encuentra, más bien, la fascinación de Heine por la atmósfera de lo fantástico. Esta última se halla particularmente asegurada frente a los argumentos del discurso racional en la medida en que, a diferencia de lo que sucede con las alternativas de la tradición clásica y clasicísta, cuya herencia racionalista es de mucha mayor utilidad para el "discurso racional", ella ya no puede ser identificada de manera ideológica o a partir del contenido. El hecho de que, en el momento de la arriesgada presentación de Heine, Brentano haya sido "un miembro corresponsal de la propaganda católica"[102] y de que esto hubiese podido ser caracterizado así por Heine, es decir, considerado bajo la misma categoría negativa que había sido utilizada para ambos Schlegel o para Schelling, no impidió que se refiriera a aquel en términos elogiosos. Y la causa de esto se encuentra precisamente en que la forma de discurso poético del romántico Brentano se hallaba alejada de toda filosofía y hacía posible que Heine imaginase asociaciones que se despegaban del terreno ideológico. En todo caso, la aguda critica ideológica de Heine, que cala hondo en la comedia del romanticismo temprano, no encuentra ningún objeto en el caso de Brentano. Aquí se anuncia ya el motivo critico de la cultura que se hallará implicito en la adaptación moderna del romanticismo: la atmósfera del romanticismo le aseguraria a la conciencia moderna el resquebrajamiento de sus condiciones prosaicas, le ofreceria los motivos para una fantasía utópica, ya sea bajo la figura de la reflexión del "infinito" o de la fantasmagoría de lo "misterioso".

[102] Ibid, p. 448. [Traducción al español: Ibid, p. 137].

A esta función de lo romántico para la fantasía moderna, tanto en el caso de Heine como más tardíamente en el de Apollinaire, se le suma lo "naif", el otro momento que reaparece de manera permanente. A menudo lo naif es aquí solo una forma determinada de lo misterioso. Heine dice de la colección de canciones populares *El cuerno maravilloso* que "no había elogio que fuera suficiente para este libro".[103] Este contenía "las flores más agraciadas del espíritu alemán". Por ello mismo, Heine recomienda que "quien dese[e] conocer al pueblo alemán desde un lado amable... le[a] estas canciones populares".[104] La quintaesencia de la peculiar "magia" que encontramos en las canciones populares es su fuerza natural, la cual no puede ser imitada por las canciones artísticas: "En estas canciones se siente latir el corazón del pueblo alemán. Aquí se revela toda su sombria serenidad, toda su demencial sensatez. Aquí se oye el redoble de la cólera alemana, aquí silba la befa alemana, aquí besa el amor alemán".[105] Es evidente el modo en que una fascinación cuasi etnológica se deja entrever a través del patriotismo desarrollado por Heine en Paris. Los cuestionamientos de la critica filológica que, desde la aparición del *Cuerno Maravilloso,* ponían en duda su autenticidad ya no existen para Heine, a pesar de que nombra justamente a poetas artísticos que solo imitan lo naif, es decír, a Brentano y a Arnim, quienes habían sido desacreditados por la crítica filológica, en especial por J. H. Voss. Evidentemente, una sospecha semejante ya no se condice más con su instinto estilistico. Es interesante el hecho de que, en el marco de su apología de Brentano como poeta y descubridor, Heine no discute su lirica, a pesar de que en su poema más conocido, "No sé qué significa", Heine retome la temática de la "Lore Lay" de Brentano. ¿Esto significa que, para la sensibilidad de Heine, la propia lírica de Brentano carece de rasgos naif específicos? Heine compara las canciones de Brentano de una manera evidentemente imprecisa con "Tonart und Gefühlsweise" [Tonalidad y forma de sentir] de Uhland.[106] Una comparación de ambos poemas de Lore Lay explica indirectamente la relación de Heine con los motivos de la canción popular en Brentano, esto es, con su lírica en general. En 1823-24, cuando Heine escribe "Das Märchen aus alten Zeiten" [El cuento de los viejos tiempos], la historia ya había ocurrido tanto tiempo atrás que su poesía solo podía pretender recoger el mero recuerdo reflexivo de la misma. Su

[103] Ibid, pp. 448s. [Traducción al español: Ibid, p. 138].

[104] Ibid, p. 449. [Traducción al español: Ibid].

[105] Ibid, p. 450. [Traducción al español: Ibid, p. 139].

[106] Ibid, p. 491.

poesía ya no supone el intento de restituir narrativamente la historia, como lo había intentado hacer Brentano en el año 1801. En Heine, el mito es recordado desde una sola perspectiva, la del narrador moderno. La psicologización del tema en diferentes situaciones de roles que hace Brentano, su temática solipsista, debe haber molestado a Heine.[107] De manera que si Heine no nombra la lírica de Brentano, es, entonces, porque su propia subjetividad moderna se escandaliza ante la subjetivación de los motivos de las canciones populares que desarrolla el escritor romántico. Probablemente esto se explique de una manera más profunda en función del hecho de que, en este proceso de apropiación, lo romántico fascina a lo moderno sobre todo cuando se presenta bajo el modo de lo fantástico y naif, de lo insólito y naif. En la caracterización del *Cantar de los nibelungos*, a la que Heine le dedica una referencia enfática en el contexto de la discusión del *Cuerno maravilloso*, se manifiesta incluso de forma terminológica su fascinación por lo insólito y lo naif como lo "maravilloso" desde un punto de vista estético: "Es una lengua de piedra, y los versos son, por así decir, sillares rimados. Aquí y allá, brotan de las hendiduras flores rojas como gotas de sangre y la larga hiedra se extiende hacia abajo como lágrimas verdes".[108] Se comprueba así que Heine deriva del ejemplo de la primitiva y arcaica canción del héroe la misma metáfora simbolista, es decir, la de la "flor" de la sangre, que del ejemplo de la poesía cristiana de la alta Edad Media. En este caso era la flor "pasionaria", surgida de la "sangre de cristo"; ahora es la "flor roja" como "gotas de sangre". Pero, con esta metafórica simbolista, Heine se ubica inmediatamente en la misma tradición de la metafórica de Brentano. El descubrimiento que hace Heine de lo fantástico en Brentano se presenta, entonces, como la correspondencia de diferentes motivos: lo misterioso y lo arcaico y naif aparecen juntos. Sin embargo, esto solo es posible por medio de un perspectivismo "simbolista", en el marco del cual Heine se convierte en el continuador de Brentano. Se produce así, cerca de 1835, una constelación que prepara ya la constelación del surrealismo temprano de 1917, si uno tiene en cuenta en este punto el ejemplo de los poemas renanos, simbolistas y naif, de Apollinaire.

El tercer poeta romántico que destaca Heine junto a Tieck y Brentano es Achim von Arnim, desconocidísimo en su propio tiempo y en las épocas posteriores, pero extremadamente significativo en la presentación de Heine. Más notablemente que en el caso del

[107] Para la relación intertextual entre el poema de Brentano y de Heine, cfr. Beutler, Ernst, *Der König in Thule und die Dichtungen von der Lorelay,* 1917.

[108] Heine, Heinrich, *op. cit.*, p. 455. [Traducción al español: *op. cit.*,145].

ejemplo de Brentano, Heine establece de esta forma un paradigma estético que ayuda a explicar el posterior énfasis surrealista en la figura de Arnim como uno de sus antecesores. En cualquier caso, el hecho de que, con independencia de Tieck y de Friedrich Schlegel, Arnim sea el único romántico que aparece en la obra principal de Kierkegaard, *Lo uno o lo otro*, remite al juicio de Heine. Según este, "merece mucho más nuestra atención"[109] Arnim que Brentano. Como en el caso de Tieck, Heine habla de Arnim como un "gran poeta"[110] y como "uno de los espíritus más originales de la escuela romántica".[111] Heine fundamenta esta valoración por medio de una definición que debía colocar inmediatamente a la perspectiva moderna en la pista correcta: "Los amigos de lo fantástico encontrarán en este poeta mucha mayor satisfacción que en cualquier otro escritor alemán. En esto, supera tanto a Hoffmann como a Novalis. Sabía fundirse con la naturaleza más íntimamente que este último y conjuraba espectros mucho más pavorosos que Hoffmann".[112]

Heine vuelve evidente de una manera inmediata el hecho de que Arnim "para el pueblo... ha permanecido completamente desconocido", "solo tiene renombre entre los literatos".[113] Con esto se avanza en la propuesta de una recepción estético-moderna de Arnim. Heine completa esta propuesta en la medida en que analiza el estilo impopular, pero literario, de Arnim. Este poseía una fantasía "de dimensión universal", un "ánimo espantosamente profundo" y "de un vigor en la plasmación tan insuperable".[114] Heine le otorga un amplio espacio a la caracterización general de la fantasía de Arnim como una fantasía esotérica, y esta caracterización fue probablemente lo que hizo de este último el antecesor de lo "maravilloso" surrealista en Breton y en Cortázar: "No era poeta de la vida, sino de la muerte. En todo lo que escribió, reina solo un vago movimiento de sombras, las figuras se agitan precipitadamente, mueven los labios como si hablaran, pero solo se ven sus palabras, no se las oye. Estas figuras saltan, luchan, se ponen de cabeza, se nos acercan subrepticiamente y nos susurran en voz baja al oído: 'estamos muertas'. El espectáculo resultaría demasiado horrible y penoso, si no fuera por la gracia de Arnim que se expande por cada una de estas obras como la sonrisa de un niño, pero de un niño muerto. Arnim supo representar el amor, a



109 Ibid, p. 456. [Traducción al español: Ibid, p. 147].

110 Ibid.

111 Ibid.

112 Ibid, pp. 456s. [Traducción al español: Ibid].

113 Ibid, p. 457. [Traducción al español: Ibid].

114 Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 148].

veces incluso la sensualidad, pero tampoco alli podemos simpatizar con él; vemos bellos cuerpos, pechos exuberantes, finas caderas, pero todo cubierto de un frío y húmedo sudario. Por momentos Arnim es ingenioso, e incluso nos hace reír; pero es como si la muerte nos hiciera cosquillas con su guadaña. Usualmente, sin embargo, es serio como un alemán muerto. Un alemán vivo ya es una criatura suficientemente seria, ¡pero un alemán muerto! Un francés no tiene idea alguna de cuán serios somos en la muerte".[115]

Lo "horroroso" de la fantasía de Arnim es descubierto particularmente en la desrealización, esto es, en el mismo elemento que había sido decisivo para Heine en la narración de Tieck. Pero, para que este elemento tenga efectos estéticos como "horror", para que asuma la cualidad de una fantasmagoría estética, se necesita justamente una soberanía artística. Heine la denomina la "gracia" de Arnim. Como en el caso del "desgarramiento" de Brentano, también aquí Heine llama la atención, entonces, de una manera inmediata, acerca de los aspectos centrales del funcionamiento estético: el "horror" no radica solamente en el tema, sino que se convierte en fenómeno estético recién por medio de una forma específica de representación. Sin esta, seguiría siendo un mero síntoma neurótico, un contenido patológico, como señala críticamente Heine en referencia a Hoffmann y a Novalis. Y así, Heine caracteriza entonces la forma de representación de Arnim también en su diferencia con respecto a Hoffmann: "Cuando Hoffmann conjura a sus muertos y los hace salir de sus tumbas y bailan a su alrededor, él mismo tiembla de miedo y baila en el centro y hace las más extravagantes muecas simiescas. Pero cuando Armin conjura a sus muertos, parece un general pasando revista a sus tropas: se encuentra sentado muy calmo sobre su elevado rocín espectral y hace que las espantosas columnas desfilen ante él, y los soldados lo miran atormentados y parecen temer al poeta. Pero él los saluda amablemente con la cabeza".[116]

Heine incita a la adaptación moderna cuando remite de un modo completo el "horror" de la narración fantástica a la forma de la narración: en lo sucesivo lo fantástico romántico puede ser renovado como juego sin que se deba reproducir la mentalidad patológica. La purificación ilustrada que hace Heine –según él mismo lo ve– del carácter fundamentalmente terrorífico de la obra de Hoffmann hace posible la configuración de la fantasmagoría estética moderna a partir de un cálculo literario. También en la elección de los ejemplos Heine da pruebas de su instinto "moderno". Mientras que solo nom-

[115] Ibid, p. 458. [Traducción al español: Ibid, p. 148].

[116] Ibid. [Traducción al español: Ibid, pp. 148s].

bra de manera respetuosa las dos novelas de Arnim, *Los guardianes de la corona* y *La condesa Dolores*,[117] concentra completamente sus declaraciones en la novela corta *Isabel de Egipto*, la cual es valorada por él como la obra narrativa "más espléndida"[118] de Arnim. Heine coloca en el centro de su exposición la caracterización de los personajes fantásticos: la gitana, el holgazán muerto, el Gólem, y el mariscal de campo.[119] Heine remite el núcleo de la importancia de estos personajes en el marco de la fantasía europea al hecho de que ellos serian la quintaesencia de lo misterioso que se puede llegar a pensar: "Una traducción del mencionado relato, *Isabel de Egipto*, daria a los franceses no solo una idea de los escritos de Arnim, sino que mostraría también que todas las historias terribles, siniestras, crueles y espectrales que se han producido en los últimos tiempos con tanto esfuerzo son, en comparación con obras de Arnim, solo rosados sueños matutinos de una bailarina de ópera. En toda la literatura de terror francesa no hay nada tan siniestro como lo que se encuentra concentrado en el coche de posta que Arnim hace viajar desde Brake hasta Bruselas".[120]

Heine intenta apropiarse de este elemento "misterioso" por medio de la exposición del aspecto fantástico e irreal de los personajes mencionados, lo cual le sale particularmente bien en el caso del mariscal de campo.[121] Aquí, lo que es importante para él ya no es la forma de representación, sino el contenido mismo. Y ciertamente porque este ya no puede ser superado en lo que respecta a lo fantasioso de los elementos particulares. En este contexto, Heine se sirve de un argumento que ofrece un modelo general para la retórica de sus textos "franceses" y que contribuyó al desarrollo de lo fantástico alemán como un mito moderno en la literatura francesa: el gesto de lo absolutamente insuperable de la fantasía alemana del "horror". De esta forma, estiliza este "horror" y lo convierte en una posibilidad cardinal de la literatura alemana. Así como Heine en el libro tercero de su escrito *La historia de la religión y la filosofía en Alemania* culmina su famosa y enigmática profecía de una revolución alemana comparable a la francesa con la advertencia de que la Revolución Francesa, frente a la que se esperaba en Alemania, habría sido "un ligero idilio",[122] aquí conjura lo inalcanzable

[117] Ibid, p. 459. [Traducción al español: Ibid, p. 152].

[118] Ibid, p. 460. [Traducción al español: Ibid, p. 150].

[119] Ibid, p. 462. [Traducción al español: Ibid, p. 152].

[120] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[121] Ibid, pp. 462s.

[122] Ibid, p. 640.

del "horror" fantástico del narrador alemán contrastándolo con la referencia a los "sueños diurnos color de rosa de una bailarina de ópera". La actitud írónico-polémica de fondo de todo el texto como manifiesto político muestra otra dimensión histórico-política de lo misterioso, la cual ya había sido descubierta por Heine durante su tiempo de estudiante en Berlin a raíz de las novelas de E. T. A. Hoffmann y de otros escritores: "El pobre alemán se encierra en su guardilla, compendia un mundo y escribe novelas en un lenguaje que se desprende de él mismo de una manera maravillosa. En estas novelas las figuras y las cosas viven, son grandiosas, divinas y altamente poéticas, pero no existen".[123] Tiempo más tarde Heine refina políticamente la mirada socio-psicológica que había desarrollado de manera temprana. En la medida en que Heine indica al imaginario lector francés que "Francia no puede ser un terreno adecuado para fantasmagorías de este tipo",[124] que "la visión de la bandera tricolor" ahuyenta siempre "a los fantasmagorias de todo tipo",[125] da a entender que la fantasmagoría del "horror" debe ser explicada a partir de las atrasadas relaciones sociales y políticas alemanas y que, después de la revolución, no tiene ninguna posibilidad en la sociedad francesa. Heine llega incluso a terminar este capítulo con un deseo enfáticamente político, esto es, colocarse en la catedral de Estrasburgo con "una bandera tricolor en la mano que llegue hasta Frankfurt".[126] Entonces habria llegado a "su fin" toda "la aparición fantasmagórica" de lo fantástico alemán. En esta fantasía política, Heine reduce las figuras de Arnim a engendros del estado social de Alemania y anticipa con este juicio la critica ideológica moderna de lo fantástico. Pero es nuevamente el instinto estético el que interrumpe semejante funcionalización de lo fantástico. Por una parte, el significado autónomo de lo fantástico no es negado por medio de esta conclusión politica. Por otra parte, Heine presenta de una manera afirmativa la fantasmagoria alemana a pesar de su idea acerca de sus causas politicas. "Déjennos a los alemanes todos los horrores del delirio, del sueño febril y del mundo de los espíritus".[127] Este irónico pedido da a entender que Heine quiere balancear "lo bello y lo noble y lo humano"[128] en el terreno del arte francés con el programa estético contrario de lo fantástico. Este último recibe de

[123] Ibid, p. 68.
[124] Ibid, p. 463.
[125] Ibid, p. 465.
[126] Ibid.
[127] Ibid, p. 465.
[128] Ibid.

manera repentina su propia dignidad, aunque surja de condiciones sociales y políticas que, desde un punto de vista histórico, son inferiores a las francesas. Pero esta inferioridad no es válida justamente en relación a la fantasmagoría –así se podria continuar el discurso de Heine–. Por medio del perjuicio histórico, esta fantasmagoria obtiene incluso una representatividad simbólica para la literatura alemana en general. Si bien el estado politico de Alemania hace posible la fantasmagoria del "horror", esta última se desarrolla a partír de aquel atractivo bizarro hasta convertirse en una estética de lo fantástico *in nuce*. Por otra parte, lo fantasmagórico se revela aquí, entonces, también como el resultado de una apuesta de la fantasía moderna que surge de la confrontación con el campo socio-político. Su estética y su atractivo espiritual se fundamentan en el hecho de que lo fantasmagórico ya no puede ser alcanzado por las pretensiones de la argumentación pragmática. La apuesta de Heine a entender el "horror" de Arnim como una fantasmagoría autónoma, más allá de las condiciones socio-políticas consideradas por él, remite ya al interés surrealista en dicho fenómeno, es decir, a la pretensión de descifrar con su ayuda un mundo cifrado.

La *Escuela romántica* nombra positivamente a otros románticos como Jean Paul, de la Motte Fouqué, Uhland y Eichendorff. También aquí es prioritario el aspecto estético en el juicio de Heine sobre algunas narraciones, como por ejemplo *Ondina* de Fouqué.[129] Pero ningún otro romántico alcanza en la energía temática y analítica de la presentación el estatuto que reciben Tieck, Brentano y Arnim. Es llamativo que los dos poetas que serán significativos para la recepción posterior, esto es, Hölderlin y Kleist, ni siquiera sean nombrados. Posiblemente esto se deba a que eran los que se encontraban más lejos del romanticismo como "escuela" y no son considerados por Heine como auténticos románticos. Es difícil de saber cómo los habría valorado Heine en el marco de su intención politica. La categoría de lo fantástico es colocada en el centro de lo romántico, pues Novalis y E. T. A. Hoffmann, esto es, aquellos escritores que podrían haber hecho fracasar la intención polémica del escrito de Heine, son juzgados de una manera extremadamente critica. Heine tampoco se priva aquí de colocar al final la critica política, pero lo hace después de que ha abierto la perspectiva de una estética moderna de lo fantástico. Pese a la crítica política, la interpretación del arte romántico-cristiano como "goce de la crueldad", como "voluptuosidad del dolor", se puede reconocer como verdadero tópico de esta perspectiva polémica. Tieck, Brentano y Achim von Arnim le ofrecen

[129] Ibid, p. 476.

los más diversos ejemplos de lo fantástico. La representación de este último elemento en Arnim puede ser leída como acta fundacional de la interpretación de Heine acerca del "horror" romántico. De esta forma se obtiene una de las condiciones de la adaptación moderna del romanticismo: el conocimiento de su potencial imaginativo. El otro, su potencial teórico-reflexivo, continúa siendo desconocido a pesar de todo. Sin embargo, si bien las declaraciones de Heine acerca de lo fantástico no encontraron en principio ninguna acogida, su diagnóstico acerca de la pérdida del "presente", a partir del cual es conceptualizada su crítica por el carácter políticamente reaccionario del romanticismo, hizo escuela. Aquí Heine coincide con Hegel, quien inventó aquellas categorías de la crítica al romanticismo que fueron decisivas en diferentes ambientes publicistas, esto es, en la publicística de los jóvenes hegelianos y en la historia liberal de la literatura que se desarrolló entre el *Vormärz* y el año 1870. La crítica de Hegel al romanticismo ocultó por largo tiempo la perspectiva de una estética de lo fantástico que había desarrollado Heine. Solo en Kierkegaard, que conocía tanto a Heine como también la crítica de Hegel al romanticismo, aparece de una manera prematuramente moderna una interpretación de carácter polarizado.

# II. Hegel: *Lecciones sobre la estética*

En la crítica de Hegel al romanticismo coinciden, bajo la misma categoría de una subjetividad vacía, las dos dimensiones que habían sido juzgadas por Heine de una manera opuesta, esto es, la dimensión teórica (crítica, concepto de ironía) y el potencial imaginativo (lo fantástico, el mal). Como en el caso del balance negativo de Heine, también en el análisis negativo de Hegel, Friedrich Schlegel y E. T. A. Hoffmann se presentan como ejemplos representativos. A ellos se les suma Novalis y Kleist, que no serían nombrados por Heine. Tieck, que sería tan elogiado por Heine, solo desempeña un rol secundario en la crítica negativa de Hegel, mientras que Solger, el pensador sistemático de la ironía romántica, da pie a una diferenciación del juicio negativo. Hegel expuso tanto a la estética romántica como también a las obras estético-literarias de este movimiento al criterio que imponía el concepto de "realidad". Esto seguirá siendo obligatorio para la crítica al romanticismo de todo el siglo XIX y para los continuadores de esta crítica en el siglo XX. Heine se referirá a la idea de realidad por medio del concepto de "presente", mientras que Kierkegaard asumirá directamente la noción de "realidad". En este punto, Kierkegaard será imitado tanto por los hegelianos de izquierda como por la historia liberal de la literatura que se desarrollará en Alemania durante el siglo XIX. Carl Schmitt actualizará luego el criterio de la "realidad" contra el romanticismo en el contexto de sus intereses.

La primera critica de Hegel al romanticismo tiene lugar en el marco de la *Fenomenología del espíritu* (1806). La fundamentación concreta de esta crítica aparece mucho más tarde, en las *Lecciones sobre la estética*. No obstante, esta obra no pudo haber sido leída por Heine antes de la escritura de la *Escuela romántica*, en la medida en que esta apareció durante 1835, es decir, en el mismo año en que fueron publicadas las lecciones de Hegel. Sin embargo, en el marco de su estadía en Berlin, entre los años 1821 y 1824, Heine probablemente asistió a alguno de los dos ciclos de lecciones sobre estética que Hegel impartió durante ese período.[1] El último análisis

[1] En relación con la posición contradictoria de Heine con respecto a Hegel, cfr.: Krüger, Eduard, *Heine und Hegel, Dichtung, Philosophie und Politik bei Heinrich Heine*. Kronberg, Taunus, 1977. Sobre la diferencia entre Hegel y Heine en relación al juicio de la revolución de junio, cfr. Heise, Wolfgang, *Realistik und*

de Hegel que se concentra en el romanticismo aparece en su reseña de los escritos póstumos de Solger (1828).

Nosotros leemos aquí la crítica de Hegel en relación a sus conceptos más relevantes para la estética y la poesía romántica, al malentendido que se registra en ellos, y no en vistas a su significado para el desarrollo de la filosofía de Hegel. Esta limitación supone que, en este contexto, no se intentará determinar en qué medida Hegel mismo fue un "romántico" por el hecho de haber recibido fuertes impulsos de la aforística del romanticismo temprano, especialmente de Novalis. Desde el estudio de Immanuel Hirsch *Beisetzung der Romantiker in Hegels Phänomenologie* [Inmolación de los románticos en la Fenomenología de Hegel],[2] los nombres de Fr. Schlegel, Novalis y Hölderlin han sido identificados con los dos déficits centrales que, según Hegel, eran propios de la conciencia romántica: "La incapacidad del alma bella de consagrarse a la realidad, y la incapacidad de la conciencia enjuiciadora de entenderse con el mal como una forma del espíritu".[3] Como es sabido, Hegel no ofrece en la *Fenomenología del espíritu* ningún nombre. Uno puede asentir a la identificación que hace Hirsch del "alma bella" con Novalis o con Hölderlin,[4] y del mal con Fr. Schlegel, como las dos formas de conciencia desgarrada del romanticismo, o reconocer en ambos conceptos una caracterización más bien general acerca de la falsedad que le es atribuida a la autoconciencia romántica

*Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine*. Berlín, 1982, pp. 254s, en especial referencia a la crítica de Hegel que aparece en la *Escuela romántica*, pp. 261s. Si Heine asistió a las lecciones de Hegel acerca de la Estética, no se puede saber con total seguridad. Cfr. Hahn, Karl-Heinz "Zwischen Tradition und Moderne. Zu Heinrich Heines Essay 'Die Romantische Schule'", en *Internationaler Heine-Kongress. Düsseldorf 1972. Referate und Diskussionen*, ed. Manfred Windfuhr. Hamburg, 1973, p. 416. Además, Heise, Wolfgang, *op. cit.*, p. 469. También Friedländer, G. M., *Heinrich Heine und die Ästhetik Hegels*, en *Weimarer Beiträge* 19, 1973 (vol.4), p. 38. La diferencia más importante de Heine con respecto a Hegel radica probablemente en su concepción acerca del lugar de la literatura en la fase actual de la historia. Para Heine, aquella ya no es comprensible como religión del arte, en el sentido romántico, pero tampoco se encuentra amenazada por el fin de la época literaria en general. Al respecto cfr. Friedländer, G. M., *op. cit.*, p. 42.

[2] Apareció originariamente en *DVjs* II, 1924, pp. 510s y fue reeditado en *Materialien zu Hegels "Phänomenologie des Geistes"*, ed. H. F. Fulda y Dieter Henrich. Frankfurt 1973, pp. 245-275.

[3] Ibid, p. 259.

[4] La investigación acerca del romanticismo se ha plegado a las identificaciones de Hirsch: a la identificación de la genialidad moral con Jacobi, del alma bella con Novalis, del mal declarado con Schlegel y del corazón duro con Hölderlin. Cfr. Behler, Ernst, "Friedrich Schlegel und Hegel", en *Hegel-Studien*, ed. F. Nicolin y O. Pöggeler. Bonn 1963, tomo 2, p. 205.

por encontrarse separada de la realidad. En ambos casos aquí aparecen la fundamentación y el análisis de la conciencia que se hallan presupuestos en la crítica a Schlegel, a E. T. A. Hoffmann, a Novalis y a Kleist, que es desarrollada de manera concreta en las *Lecciones sobre la estética* y en la reseña de los escritos póstumos de Solger. Se trata de una crítica a la conciencia estética en aquellos autores románticos que fueron más importantes para el desarrollo de la estética y de la prosa moderna. La escisión del sí mismo con respecto al en-sí, que tiene lugar en la estructura de la conciencia romántica, ya había sido introducida por la filosofía romántica de Fichte y de Jacobi. En la novela de Jacobi, *Woldemar*, aparece una radicalización de la ética de la conciencia que utiliza para el terreno ético el concepto de "genio" que Kant había empleado en el ámbito estético, es decir, a partir de la ética de la conciencia de Jacobi, la decisión de la conciencia como única fuente de la moral hace que ya no se pueda juzgar más en términos de "deber", sino más bien de "gusto". Aquí se halla una de las fuentes de la subjetividad que se absolutizará en el romanticismo. Para Hegel, la otra fuente se encuentra en la ética de Fichte, en tanto este había fundado la ley moral en la certeza interior.[5] La presentación del "alma bella" como pérdida de realidad, que desarrolla Hegel en la *Fenomenología*, toma como punto de partida la idea de una conciencia en la que solo ha quedado "el saber de sí" como el de "una conciencia infeliz".[6] De allí se sigue el estado del "alma bella": "Le falta la fuerza de exteriorizarse, la fuerza de hacerse cosa y de soportar el ser. Vive en la angustia de mancillar la magnificencia de su interior por medio de la acción y de la existencia y, a fin de conservar la pureza de su corazón, rehúye el contacto con la realidad y se obstina en la terca flojedad para renunciar a su sí-mismo enconado hasta la última abstracción y darse substancialidad, o para transformar su pensar en ser y confiarse a la diferencia absoluta. Por eso, el objeto hueco que ella se genera lo rellena únicamente con la conciencia de la vaciedad; su actividad es el anhelar que, en el llegar a ser sí misma, no hace sino perderse hasta quedar en objeto sin esencia y, saliendo de esta pérdida para volver a caer dentro de sí, solo se encuentra como

[5] Con respecto a la prehistoria de la subjetividad romántica y a las discusiones de la *Fenomenología* en torno de aquella, ver. Fulda / Heinrich, *Materialien, op. cit.*, pp. 253s. Pöggeler, Otto, *Hegels Kritik der Romantik*. Bonn, tesis doctoral, 1956, pp. 52s.

[6] Hegel, Georg W. F., *Die Phänomenologie des Geistes*, en *Werke*, ed. por Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel. Frankfurt 1986, tomo 3, p. 483. [Traducción al español: *Fenomenología del espíritu*, trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid, Abada, 2010, p. 357].

pérdida; en esta pureza transparente de sus momentos, es un alma desgraciada, lo que se llama un *alma bella*, que se va apagando dentro de sí, y se desvanece como un humo sin figura que se disuelve en el aire"[7]. Si este pasaje remite de manera concreta a Novalis o si solo se debe leer como una advertencia general contra la subjetividad sensible del romanticismo temprano no es incondicionalmente decisivo en este contexto. Lo que debemos retener es el diagnóstico del "anhelo" romántico como pérdida de realidad. Una consecuencía ulterior de la conciencia que solo sabe de sí conduce a introducir la categoría del mal. Posteriormente, en la estética de Hegel, esta categoria será discutida desde un punto de vista poetológico por medio del ejemplo de textos literarios. En la *Fenomenología*, el problema del mal es desarrollado a partir de la radicalidad de la ética meramente subjetiva de la conciencia: en la medida en que la conciencia se orienta negativamente contra el deber y se sabe "libre de él", llena el concepto de deber –que, de esta forma, ha devenido vacío– "por sí misma... con un contenido determinado"[8] que es, no obstante, un "saber vacío". De esta forma se llega a una confrontación entre "la conciencia de sí" y "el en sí o el resultado universal [del comportamiento del entendimiento hacía el interíor de las cosas]".[9] El mal "aparece, entonces, porque 'la conciencia de sí mismo' reflexiona acerca de sí misma como 'deber' contra el deber general. (...) En este aferrarse al deber, la primera conciencia vale como *el mal*, porque es la desigualdad de su *ser-dentro-de-sí* con lo universal, y, en tanto que al mismo tiempo enuncia que su actividad es igualdad consigo misma que es deber y tiene la condición de certeza moral, es considerada como *hipocresía*".[10] El nombre no pronunciado de la hipocresía podría ser Friedrich Schlegel.

Mientras que en la recepción de Jacobi que realiza durante su estadía en Heidelberg, Hegel aún muestra su propia distancia con respecto a la fundamentación objetiva de la ética que propone Kant, en la *Fenomenología* el carácter unidimensional de la superación romántica de esta objetividad es pensado hasta el final. La crítica moral e intelectual al romanticismo ha encontrado aquí la base para el desarrollo de sus conceptos más importantes.

[7] Hegel, George W. F., *op. cit.*, p. 483. [Traducción al español: *Fenomenología del espíritu*, *op. cit.*, p. 759].

[8] Ibid, p. 383. [Traducción al español: Ibid, p. 759].

[9] Ibid, p. 485. [Traducción al español: Ibid, p. 761. Levemente modificada].

[10] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

## 1. La mala interpretación de la ironía romántica como subjetividad vacía

En sus reflexiones acerca del arte como crítica a la concepción romántica, Hegel tuvo en vista sobre todo a uno de sus oponentes más serios: Schelling. En sus *Lecciones sobre la estética,* Hegel confronta la tesis acerca de la modernidad que es desarrollada por Schelling en *Über Dante in philosophischer Beziehung* [Sobre Dante considerado desde un punto de vista filosófico] (1803). En este texto, la poesía medieval de Dante es presentada como paradigma de la modernidad, en el sentido de la teoría temprano-romántica del mito. Frente a esto, Hegel muestra la contradicción que se establece entre una mitología semejante y las necesidades de la modernidad. En este punto, Hegel constata sobre todo la fijación al catolicismo de la teoría de Schelling acerca de la mitología.[11] La crítica de Hegel al concepto de mitología del romanticismo temprano ofrece información sistemática tanto acerca de su escepticismo frente a la función social que Schelling y el romanticismo temprano exigieron al arte, como también acerca de sus propias categorías estéticas (por ejemplo, acerca de la mala interpretación que hace Hegel del concepto de nueva mitología como reconstrucción positiva de lo arcaico). No obstante, la relación de Hegel con Schelling será dejada de lado en lo que sigue. Esta hace referencia a una temática prioritariamente filosófica y político-cultural, mientras que la pregunta por la crítica al romanticismo se halla orientada sobre todo a determinar conceptos estéticos y poetológicos y sus consecuencias crítico-ideológicas. Esto último puede lograrse de una forma muy prometedora por medio de dos categorías que se fueron cristalizando en las épocas sucesivas: la de subjetividad reflexiva y la de lo fantástico.

El intento de desenmascarar la "vacuidad" de la ironía romántica, especialmente del concepto de ironía de Friedrich Schlegel, es un aspecto central de la introducción de Hegel a sus *Lecciones sobre la estética*. Este intento es explicado de manera polémica en relación a Novalis en el curso de las *Lecciones* y es refinado, finalmente, en la reseña de *Los escritos póstumos y el epistolario de Solger* a partir del ejemplo del concepto de ironía de Solger. El ataque vehemente y orientado a la destrucción espiritual, que Hegel dirige contra

[11] Acerca de la disputa de Hegel con la estética de Schelling cfr. Gethmann-Siefert, Annemarie, "Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik", en *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Bonn, Hegel-Studien, vol. 27, 1986, pp. XIIIs. Además, Friedländer, G. M., "Heinrich Heine und die Ästhetik Hegels", *op. cit.*, p. 39.

Friedrich Schlegel en tanto oponente creador de una escuela,[12] comienza con la tesis de su absoluto déficit de capacidad filosófica. Hegel diferencia *a priori* entre talento "filosófico" y "crítico", una distinción que, como veremos, justamente Walter Benjamin se esforzó por superar. Lo que motivaba mayormente la polémica de Hegel no era solo la "intrepidez innovadora",[13] sino también la apropiación de la "idea" filosófica que aquella suponía.[14] Hegel les niega a los Schlegel "el conocimiento filosófico de su medida [de la idea]", y repite este juicio, que también es formulado por Heine, una vez más en otros dos lugares de la reseña de los escritos de Solger.[15] Lo que, en apoyo de sus propios conceptos, Walter Benjamin presentará como terminología "esotérica" de un nuevo tipo de conocimiento intuitivo y de su lenguaje es precisamente aquello que Hegel caracterizó como "indeterminado y contingente".[16] La consecuencia más importante de esta condena fundamental es su ajuste de cuentas con la "así llamada ironía". Hegel la presenta como una utilización especial del Yo de Fichte, el cual "permanece completamente abstracto y formal".[17] El Yo fichteano ya implica la subjetividad de Schlegel: "Si nos quedamos en estas formas enteramente vacías que tienen su origen en la absolutidad del yo abstracto, nada es considerado '*en y para sí*' ni en sí mismo valioso, sino solo en cuanto producido por la subjetividad del yo".[18] La distinción entre la subjetividad absolutizada y las leyes objetivas, preparada en la *Fenomenología*, es continuada aquí. Sin embargo, al mismo tiempo resulta evidente también que Hegel no investiga la ironía schlegeliana en su forma de presentación aforística o ensayística, sino que intenta deducirla lógicamente del concepto fichteano de Yo. De esta forma, no obstante, la objetividad de la obra de arte, que Benjamin puso de ma-

[12] Behler enfatiza el hecho de que, aun con una intención polémica, Hegel toma en serio a Schlegel como oponente ("Friedrich Schlegel und Hegel", *op. cit.*, p. 204). A pesar de que el juicio de Behler está teñido por el interés de presentar a Schlegel como un filósofo de la historia significativo, se lo puede seguir en cuanto al hecho de que F. Schlegel se convirtió en el catalizador del pensamiento sistemático de Hegel.

[13] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 13, p. 92. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid, Akal, 1989, p. 49].

[14] Ibid.

[15] Hegel, Georg W. F., *Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 11, pp. 234 y 255.

[16] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 13, p. 92. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 490].

[17] Ibid, p. 93. [Traducción al español: Ibid, p. 50].

[18] Ibid, pp. 93s. [Traducción al español: Ibid, p. 50].

nifiesto a partir del interés de Schlegel por la ironía, queda desde el comienzo completamente solapada por la crítica al subjetivismo individualista. Puesto que la subjetividad fichteana del Yo es "dueña y señora sobre todo",[19] no hay ninguna "esfera de la eticidad, ni de la legalidad, ni de lo humano ni de lo divino, ni de lo profano ni de lo sagrado" que no pueda ser sustituida por este Yo. "Lo-que-es-en-y-para-sí" es vivido como "apariencia", como un "mero aparecer a través del yo".[20] De aquí infiere Hegel la falta de sustancia de esta apariencia: "En tal caso no me tomo verdaderamente *en serio* ni este contenido ni su exteriorización y realización efectiva".[21] Precisamente esta falta de seriedad caracteriza la perspectiva del artista schlegeliano, quien no toma ningún "contenido como absoluto y en y para sí, sino como apariencia hecha a sí misma y destructible".[22] El "virtuosismo de una vida irónico-artística" se percibe como "una *genialidad divina*",[23] que se comporta frente a todas las formas de la realidad de manera irónica, como si estas fueran una "nulidad". Friedrich Schlegel es considerado como el inventor de la ironía sin que este acto de invención sea caracterizado. La ironía se presenta como la deducción conceptual del concepto fichteano de Yo. El pasaje central de la caracterización hegeliana dice así: "La siguiente forma de esta negatividad de la ironía es, en principio, la *vanidad* de todo lo fáctico, ético y en sí pleno de contenido, la nulidad de todo lo objetivo y en y para sí válido. Si el Yo se queda en esta perspectiva, entonces todo se le aparece como nulo y vano, salvo la propia subjetividad, la cual deviene por ello huera y vacía y ella misma *vana*".[24] Hegel consideraba que aquel "anhelo", que ya analizó en la *Fenomenología*, surge de esta subjetividad "vacía". La "soledad" y "el retraimiento en sí" del Yo[25] añora la objetividad sin poder desprenderse de la subjetividad. De allí surge "el alma bella y la languidez enfermizas" que no pueden actuar y que no son reales: "Esa ansiedad es solo el sentimiento de la nulidad del vano sujeto vacío que carece de fuerza para poder escapar a esta vanidad y llenarse de contenido sustancial".[26]

[19] Ibid, p. 94. [Traducción al español: Ibid, p. 50].

[20] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[21] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[22] Ibid, p. 95. [Traducción al español: Ibid, p. 50].

[23] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[24] Ibid, p. 96. [Traducción al español: Ibid, p. 51].

[25] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[26] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

Pero nuestro interés crítico no se orienta especialmente a la estrategia deductiva de Hegel, sino, más bien, a su intento de separar el concepto de ironía de la presentación intuitivo-inductiva que subyace al planteo de Schlegel. En la reseña de la teoría de Solger, Hegel radicaliza una vez más su presentación del concepto de ironía de Schlegel como interpretación equivocada de la filosofía fichteana.[27] La consecuencia negativa del principio de la ironía moderna para el artista romántico mismo es visualizada por Hegel por medio del ejemplo de Novalis. En este sentido, Hegel se remite de una manera más concreta a aquello que ya había sido desarrollado en la *Fenomenología:* "Novalis, uno de los más nobles ánimos que se situaron en esta perspectiva" habría sido "empujado a la vacuidad de determinados intereses, a esta aversión por la realidad efectiva", y habría sido "presa de esta consunción, por así decir, del espíritu. Es este un anhelo que no quiere rebajarse al actuar y el producir efectivamente reales porque teme mancharse al contacto con la finitud".[28]

Es evidente que el ataque de Hegel contra la "ironía" como subjetividad carente de sustancia constituye una última restitución penalizadora del vínculo clásico entre ética y estética. Este vínculo se ve desafiado por el hecho de que, en la teoría romántica del arte, el momento estético comienza a independizarse. Pero Hegel no intenta valorar este proceso como la emergencia histórica de una nueva estética, sino denunciarlo como un error conceptual plagado de consecuencias negativas desde un punto de vista moral. De esta forma, pasa por alto el descubrimiento schlegeliano, resaltado luego por Walter Benjamin, de la autonomía del arte. Este descubrimiento va mucho más allá de aquello que ya había sido pensado en esta dirección en el marco de la estética clásica (Kant, Schiller). En un aforismo de *Athenäum*, Schlegel había exigido: "Una filosofía de la poesía en general tendría que empezar con la autonomía de lo bello, con la proposición de que lo bello está y debe ser separado de lo verdadero y lo moral, y que tiene el mismo derecho que estos".[29] En esta separación de lo bello frente a lo verdadero y lo ético, que radicaliza el enfoque de Kant y de Schiller,[30] se encuentra la diferencia de Schlegel con respecto a Hegel, en tanto esteta clásico, sin que para explicarla sea necesario deducir una subjetividad

[27] Hegel, Georg W. F., *Solgers nachgelassene Schriften*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 11, p. 255.

[28] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 13, p. 211. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 120].

[29] Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften*, *op. cit.* pp. 55s. [Traducción al español: *Fragmentos del Athenäum*, *op. cit.*, p. 118].

[30] Schiller, Friedrich, *Werke*, *op. cit.*, tomo 5, pp. 358s.

negativa a partir del concepto fichteano de Yo. Si se observa de qué modo Schlegel aprehendió semánticamente la ironía, entonces la caracterización deductiva del concepto que hace Hegel resulta muy unilateral: Hegel sigue su propia intención estratégico-sistemática y pasa por alto el nuevo enfoque de Schlegel. Este error de juicio ya fue constatado por Hermann Hettner, a pesar de su propia actitud crítica con respecto al romanticismo.[31] Hettner incluso se vuelve contra la mala interpretación que hace Hegel del momento estético, pero luego retoma él mismo la crítica al subjetivismo. Desde la crítica de Oskar Walzer a la posición polémica de Hegel,[32] ya no hay diversidad de opiniones acerca del error de juicio que comete Hegel. Sin embargo, el enfoque de Walzer no apunta realmente al aspecto que es decisivo aquí: la diferencia estética. Mientras que Walzer se concentra en la critica de Hegel al "probabilismo", desarrollada en los *Fundamentos de la filosofía del derecho* (1821), y no analiza la importante polémica estético-poetológica de las *Lecciones sobre la estética*, Behler torna ciertamente evidente la predisposición impulsiva de Hegel contra el comportamiento irónico,[33] pero no pone de relieve el carácter específico de la mala interpretación del concepto de ironía como categoría estética, es decir, no muestra por medio de ejemplificaciones concretas de la fundamentación poetológica de la ironía, que Schlegel realiza en los fragmentos tempranos, por qué Hegel tenía que malinterpretar de forma necesaria dicho concepto. Behler se concentra sobre todo en el significado de Schlegel como filósofo,[34] que se encontraría en el polo opuesto a la filosofía de la historia de Hegel.[35] Por ello mismo, pierde de vista el fundamento decisivo de la mala interpretación que hace Hegel, es decir, que el joven Schlegel formuló por medio del concepto de ironía una ley estructural de las futuras obras de arte moderno, a la cual Hegel le antepuso en su *Estética* un contramodelo clásico. Ingrid Strohschneider-Kohrs, a quien debemos, junto a Beda Allemann[36] y

[31] Huttner, Hermann, "Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhange mit Goethe und Schiller", en *Schriften zur Literatur*. Berlín, 1959, p. 88.

[32]Walzer, Oskar, *Methode? Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger*. Amsterdam, 1938, I, pp. 47s.

[33] Behler, Ernst, "Friedrich Schlegel und Hegel", *op. cit.*, pp. 208-214.

[34] También Rüdiger Bubner ha mostrado la relevancia filosófica del concepto schlegeliano de ironía en un detenido análisis, y ha intentado poder de relieve el modo en que Hegel la subestimó "o no la quiso admitir". Cfr. Bubner, Rüdiger, "Zur dialektische Bedeutung der romantischen Ironie", en *Die Aktualität der Frühromantik, op. cit.*, p. 95.

[35] Behler, Ernst, "Friedrich Schlegel und Hegel", *op. cit.*, pp. 223s.

[36] Allemann, Beda, *Ironie und Dichtung*. Pfullingen, 1956.

R. Immerwahr,[37] el conocimiento de esta ley estructural a partir del ejemplo de los aforismos tempranos de Schlegel,[38] hace alusión a la diferencia estética: la estética de contenido de Hegel se hallaba aferrada a una "interpretación del hombre en su humanidad",[39] mientras que el principio de la ironía descubre justamente la autonomía del proceso artístico. Tomando como ejemplo el análisis que hace Hegel del "carácter" dramático, más adelante mostraremos en qué medida la concepción clásica se hallaba necesariamente implícita en dicha estética de contenido. Como Bernhard Lypp ha expuesto, el error de Hegel acerca de Schlegel radica en que no vio que la ironía se realiza, como una forma del escepticismo, "libre de yo", e ignoró, por eso mismo, su carácter de "medium".[40]

Schlegel no ofreció una presentación sistemática de su concepto de fragmentos de ironía, sino que desarrolló en diferentes aforismos de los fragmentos del *Lyceum* y de los fragmentos del *Athenäum* nuevos aspectos de su interpretación de la "ironía" y, posteriormente, expuso dichos aspectos de una manera concreta en su interpretación de obras de arte singulares, tales como *Don Quijote* o el *Wilhelm Meister*. Schlegel definió esta ironía como una ironía de carácter poético, pero no la concibió exclusivamente desde la subjetividad del artista, como cree Hegel, sino más bien al revés: desde la objetividad de la obra de arte: "Hay poemas antiguos y modernos que exhalan continuamente y por todas partes el divino hálito de la ironía. Habita en ellos una bufoneria auténticamente trascendental: en el interior, aquel estado de ánimo que lo abarca todo con la mirada y que se eleva infinitamente por encima de todo lo condicionado, incluso por encima del propio arte, la propia virtud o la propia genialidad".[41] No es la subjetividad, por ende, sino "la filosofía... la auténtica patria de la ironía",[42] así sostiene la definición central de Schlegel. Este discutió la ironía sobre todo en su gran critica al *Wilhelm Meister*: "Uno no se debe engañar por el hecho de que el poeta mismo parezca tomar a los personajes y a los acontecimientos

[37] Immerwahr, Rudolph, "The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's poetic irony", en *The Germanic Rewiew*, 26, 1951, pp. 173s.

[38] Strohschneider-Kohrs, Ingrid, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, 2 ed. ampliada y revisada. Tübingen, 1977.

[39] Ibid, p. 219.

[40] Lypp, Bernhard, *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*. Frankfurt, 1972, pp. 69-51.

[41] Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften, op. cit.*, pp. 11s. [Traducción al español: "Fragmentos críticos", en *Fragmentos, op. cit.*, p. 35].

[42] Ibid, p. 10. [Traducción al español: Ibid, p. 34].

tan simple y graciosamente, no mencione casi nunca al héroe sin ironía y se ría de manera despectiva y desde la altura del espíritu de su propia obra maestra, como si ella no fuese para él la cosa más sagrada y más seria. Uno solo debería relacionar la obra con los conceptos más altos y nunca tomarla simplemente, como se hace de forma habitual, desde el punto de vista de la vida social: como una novela, en la que los personajes y los acontecimientos son los fines últimos".[43] Schlegel hace alusión, entonces, a la autorreflexión de la obra de arte o del artista. Lo singular, en este caso, los personajes de la novela, no es destruido sino puesto en relación con algo más general: los personajes de la novela no constituyen el verdadero sentido de la narración, como sucedía en la novela convencional de aventuras y en la novela de sociedad, que fue especialmente apreciada hacia fines del siglo XVIII. El sentido de la narración es el espíritu de la narración, que controla a los personajes. Schlegel quiere decir que, en la novela artística, no se trata al fin y al cabo solo de la reproducción de los acontecimientos sociales, sino más bien de la presentación del "absoluto". Y esto último depende precisamente del método reflexivo, esto es, del método irónico. Lo absoluto tiene un costado formal y otro de contenido. Desde un punto de vista formal, el absoluto supone que los elementos singulares de la obra de arte siempre contienen al todo de manera simultánea. No obstante, esto no es entendido en el sentido de la doctrina armónico-mecánica del arte del siglo XVIII, sino en el sentido de una totalídad hermenéuticamente comprensible, como expone Schlegel en su ensayo *Über Kritik* [Sobre la crítica]. En términos de contenido, esto implica que la obra de arte misma puede hacer alusión al proceso infinito. De esta forma, se vuelve evidente hasta qué punto la critica de Hegel a la falta de seriedad de Schlegel carece de validez. La risa de la ironía contiene "la seriedad más sagrada", porque expresa la reflexión de un todo objetivo. Schlegel repite una vez más la referencia a la "ironía, que flota sobre toda la obra", en el análisis del *Wilhelm Meister* y la caracteriza como "apariencia de dignidad e importancia".[44] Describe esta apariencia que se burla de sí misma, en la cual se exterioriza la ironía del artista frente a la obra de arte, por medio de la referencia al "estilo periódico… estas aparentes negligencias y tautologías que cumplen tan bien las condiciones que devienen una sola cosa con lo condicionado".[45] Los dos pasajes citados de la critica al *Wilhelm Meister* son el comentario

[43] Ibid, p. 459.

[44] Ibid, p. 463.

[45] Ibid.

más importante a la definición de la ironía como "bufonería trascendental", y a la infinita elevación sobre el propio arte por medio de la reflexión. Por ende, uno debería poder encontrar aquí la fundamentación subjetivista que le imputó Hegel a la "ironía" schlegeliana como causa fundamental de su falta de seriedad. Sin embargo, uno realmente no la encuentra. En lugar de eso, resulta evidente que Schlegel se concentra, más bien, en definir a la ironía como un proceso de la obra de arte que se completa a sí misma, como afirmó Walter Benjamin de manera apodíctica sin probarlo por medio de ejemplos. Si la ironía schlegeliana destruye algo, entonces no lo hace por medio de la subjetividad del Yo, como supone Hegel, sino por medio de la relación con los "conceptos más elevados". Aquí se hace referencia a los conceptos más elevados de la novela como obra de arte, la cual no es idéntica con el "punto de vista de la vida social". Ciertamente esta puesta en relación con los conceptos más elevados es un rendimiento de la reflexión del artista. Pero su contenido no es la subjetividad "vacía", como supone Hegel de manera polémica, sino la objetividad de la obra de arte pensada hasta el final. Solo en la medida en que la obra condicionada se dirija a algo incondicionado, esta se vuelve objeto de la ironía en tanto medio de reflexión. Esto quiere decir la expresión "relacionarse con los conceptos más elevados". En su ataque, Hegel tampoco dice a qué textos de Schlegel se refiere: si lo hace a los aforismos, al análisis del *Wilhelm Meister*, esto es, a publicaciones de los años noventa, o a las lecciones de Jena de 1801 sobre la filosofía transcendental a las que probablemente él mismo asistió.[46] Sin embargo, podemos suponer que los fragmentos de *Athenäum* y especialmente la novela *Lucinde* constituyeron el fundamento esencial del ataque de Hegel, como puede inferirse de las indicaciones que hace este en su reseña del epistolario de Solger.[47] Fue ante todo la escandalosa novela *Lucinde*, cuya recepción durante la década siguiente constituye un ejemplo paradigmático de la crítica al romanticismo, lo que marcó la condena de Hegel al pensamiento de Schlegel.[48] Posteriormente, en su reseña a la edición de 1806 de Cotta de la obra de Goethe, Schlegel no solo hablará, a raíz del *Wilhelm Meister*, de "suave ironía", sino que también afirmará que "el genio de la obra"

[46] Cfr. Pöggeler, Otto, *Hegels Kritik der Romantik, op. cit.*, pp. 188s. Ademós, Behler, Ernst, *Friedrich Schlegel und Hegel, op. cit.*, pp. 235s.

[47] Hegel, Georg W. F., "Solgers nachgelassene Schriften", en *Werke, op. cit.*, tomo 11, p. 215.

[48] Con respecto a la critica de Hegel a *Lucinde*, cfr. Pinkert, E. U., "Hegels Lucinde-Kritik und ihre Aktualisierung", en *Text und Kontext*, ed. K. Bohnen. Múnich 1981, pp. 343-380.

"parece destruir sus propias creaciones".[49] Aquí el propio acusado de Hegel probaría, al menos por una vez, la identificación de la ironía con el proceso de disolución. No obstante, la disolución no sería el resultado de la subjetividad artística sino una cualidad de la propia "obra genial". La tesis de Hegel acerca de la disolución del "ser-en-sí-y-para-sí" por medio de la "subjetividad" alcanza su punto culminante en el concepto de la "apariencia". En la apariencia no se reflejaría el contenido, sino el yo arbitrario. Schlegel utilizó el concepto de apariencia en la propia crítica al *Meister*: "Esta apariencia de dignidad e importancia". Puesto que aquí se hace referencia al estilo de Goethe, que se exterioriza en la construcción de la frase, podría ser probada de esta forma la afirmación hegeliana acerca de la "apariencia" puramente subjetiva. Pero el "estilo" no es pensado por Hegel como autoexpresión individual del yo arbitrario del artista, sino como forma de organización de la obra, cuya "apariencia" debe ser estrictamente diferenciada de la realidad social y de sus personajes. En esta diferenciación ontológica entre la "apariencia" artística y la "vida social" podría encontrarse uno de los detonantes de la condena de Hegel: cuando Schlegel habla de "apariencia", presupone una autonomía de la "apariencia" artística que contradice de manera radical el pensamiento formulado por Hegel en la *Estética* acerca del "aparecer de la idea". En su análisis de la forma romántica del arte, Hegel ciertamente pensó "el aparecer como tal",[50] pero no hacía referencia con este concepto al efecto de la obra de arte devenida autónoma, sino tan solo a la reproducción del mundo "en su vitalidad particular", en sus rasgos "momentáneos".[51] La interpretación schlegeliana de la autonomía de la "apariencia artística" debe ser diferenciada, por ende, del problema de la subjetividad, como lo plantea Hegel. Hasta qué punto Schlegel consideró críticamente la idea de una subjetividad que se hallaba recluida sobre sí misma es algo que prueba su reseña de 1796 acerca de la novela *Woldemar* de Jacobi. Esto es, aquí no es aplicado el concepto de ironía que habría operado en el *Wilhelm Meister* de Goethe. En lugar de ironía, Schlegel considera que en esta obra es la "sobretensión", como engañosa "aspiración al infinito", es decir, justamente como perversión de este "infinito", la

[49] Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften, op. cit.*, p. 311.

[50] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke, op. cit.*, tomo 14, p. 227.

[51] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 439]. Con respecto al problema de la apariencia estética en Hegel cfr. Bohrer, Karl Heinz, *Plötzlichkeit, op. cit.*, pp. 114s; Bubner, Rüdiger, "Einführung in die Ästhetik", en *Hegels Vorlesungen über Ästhetik, op. cit.*, p. 23.

que se "irradia sobre el todo".[52] Schlegel remite explícitamente este error artístico a aquella misma idea de subjetividad que Hegel le imputaría a él: "El elemento decisivo del que parte la filosofía de Jacobi no es un imperativo objetivo, sino un optativo individual. Ya en la niñez, él podía asustarse a sí mismo con representaciones de la eternidad y de la destrucción y llevarse a un estado de desfallecimiento y desesperación... lo invisible no era para él un móvil y un hilo conductor para la actividad valiente. 'El placer real y completo de lo invisible' era, más bien, el objetivo de su esencia completa. Inclinado por naturaleza a hundirse y a deleitarse en sus propias representaciones, solo la desconfianza hacia su amor y la duda en la realidad de su objeto podían movilizarlo a salir de sí mismo y llevarlo a adoptar una actitud activa hacia el exterior".[53]

Por ende, Schlegel anticipó, once años antes de la primera crítica de Hegel al "alma bella", el reproche fundamental de la falta de realidad. Esto sucedió dos años antes de la reseña del *Meister*, pero solo poco tiempo antes de las primeras definiciones del concepto de "ironía" de los fragmentos del *Lyceum* de 1797. Entonces, la crítica a la subjetividad de Jacobi debería ser leída en el marco de la configuración de la estética de la "ironía", aun cuando se pueda descubrir en esta reseña una crítica oculta a los propios peligros de la ironía.[54] Si Hegel realmente hubiese entendido los elementos innovadores de la estética de Schlegel o si la hubiese considerado importante al menos en un sentido parcial, entonces no habría pasado por alto la crítica schlegelíana a Jacobi, sobre todo en la medida en que, en su *Estética*, él mismo analiza detenidamente la novela *Woldemar* de Jacobi cuando considera "la falta de temperamento" del "carácter" sensiblero.[55] Esta unilateralidad adquiere aún más peso en tanto que, en su crítica a Jacobi, Schlegel caracteriza en términos objetivistas la filosofía socrática, siendo que Hegel le atribuye a Sócrates una interpretación subjetivista de esta última: es decir, la filosofía de Sócrates es para Schlegel "amor al saber, interés puro y desinteresado en el conocimiento y la verdad", "entusiasmo lógico".[56] En el último concepto ciertamente se anuncia ya la interpretación estética del concepto schlegeliano de ironía. Pero incluso

[52] Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften, op. cit.*, p. 280.

[53] Ibid, pp. 272s.

[54] Esto es lo que sostiene Lukács, Georg, *Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur, op. cit.*, p. 57.

[55] Hegel, Georg W. F., "Vorlesungen über die Ästhetik", en *Werke, op. cit.*, tomo 13, p. 313. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 176].

[56] Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften, op. cit.*, p. 272.

la interpretación acerca de la ironía socrática que ofrece Schlegel en el fragmento del *Lyceum* comienza con el momento objetivo: "La ironía socrática es el único fingimiento absolutamente involuntario y, sin embargo, absolutamente reflexivo".[57] A Hegel, que entendía que la forma discursiva de Sócrates "era completamente correcta y de ninguna manera irónica",[58] la alusión de Schlegel a la forma de este discurso en el que todo es "broma y todo debe ser serio"[59] tiene que haberle parecido una frivolidad subjetiva. Schlegel afirma que la ironía socrática contenía y provocaba "un sentimiento del conflicto indisoluble entre lo condicionado y lo incondicionado"[60] y conectaba inmediatamente, de esta manera, la forma de pensar socrática con su propia teoría estética, que sometía la filosofía a la estética. Por ello mismo, esta afirmación debió parecer a Hegel la última radicalización de la subjetividad, un sacrilegio contra lo objetivo. No obstante, esto se debió a que él no podía aprehender el nuevo interés de Schlegel por la forma y, en lugar de esto, tematizaba unilateralmente la pérdida de contenido. Encontrándose estéticamente cercano a las figuras del pensamiento de Friedrich Schlegel, Novalis no dejaba ninguna duda acerca de la función reflexiva de la ironía: "Lo que Fr. Schlegel caracteriza como ironía no es otra cosa, desde mi punto de vista, que la consecuencia, el carácter de la reflexión, la verdadera presencia del espíritu".[61] Hegel creía advertir una falta de seriedad, una "impertinencia", que era más que el error de un carácter individual. Intentaba estigmatizar estos rasgos como déficit filosófico, una critica que sería retomada ininterrumpidamente y de una manera esquemática en la historia de la crítica al romanticismo.[62]

Kierkegaard criticó duramente la interpretación hegeliana de la idea socrática: Hegel no habria visto de ninguna forma la "verdad de la ironía"[63] y habría afirmado falsamente, por otra parte, que "la

[57] Ibid, p. 20. [Traducción al español: Ibid, p. 48].

[58] Hegel, Georg W. F., "Solgers nachgelassene Schriften", en *Werke, op. cit.*, tomo 11, p. 256.

[59] Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften*, *op. cit.*, p. 20. [Traducción al español: *Fragmentos, op. cit.*, p. 49].

[60] Ibid.

[61] Novalis, *Das philosophisch-theoretische Werk. Novalis Werke*, ed. Hans Joachim Mähl. Múnich, 1978, tomo 2, p. 241.

[62] Cfr. al respecto Rodi, Friithjof, "Die Romantiker in der Sicht Hegels, Hayms und Diltheys", en Otto Pöggeler y Annemarie Gethmann-Siefert (ed.), *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Bonn, Hegel-Studien, vol. 22, 1983, pp. 179s.

[63] Kierkegaard, Sören, "Über den Begriff der Ironie", *op. cit.*, p. 262. [Traducción al español: "Sobre el concepto de ironía", *op. cit.*, p. 290].

posición de Sócrates" no había sido "la ironía".[64] En este punto debemos pasar por alto la argumentación de Kierkegaard contra Hegel y, en su lugar, debemos enfatizar su estima por la crítica hegeliana de Schlegel. A pesar de que Kierkegaard apoya el logro de Hegel "de haber detenido, o al menos de haber querido detener a los hijos pródigos de la especulación en el camino de la perdición",[65] a pesar de que incluso le da la razón a la crítica hegeliana del concepto schlegeliano de ironía,[66] pone en duda la adecuación espiritual de la presentación de Hegel:[67] "Pero para esto no siempre utilizó los medios más moderados, y su voz al llamarlos no siempre fue una delicada voz paternal, sino que mostró a menudo cierta rudeza y cierto tono de maestro de escuela".[68] Pero Kierkegaard no solo cuestiona el estilo polémico, sino también el contenido mismo. De las "debilidades" de las que "parece padecer toda la percepción hegeliana del concepto de ironía"[69] y de la circunstancia de que Hegel habría fijado "su mirada de ese modo en la forma de ironía que le fue más próxima",[70] se sigue que no habría tenido lugar una "verdadera presentación" de Fr. Schlegel, con independencia de su "reprimenda".[71]

La mala interpretación hegeliana de la ironía de Schlegel no es ningún error superficial, sino que tiene su origen en la diferencia fundamental entre dos tipos de discursos que se escinden durante esa época. Como veremos más adelante, la estética de contenido de Hegel no puede entender el arte y la literatura sino como ejecución de una idea preexistente, mientras que el descubrimiento schlegeliano del modo estético de la construcción artística encuentra una relación referencial completamente nueva entre el signo y lo designado.

Pero ¿en qué consiste la crítica de Kierkegaard a la ironía de Schlegel? Esta crítica contribuye a apreciar aún más exactamente la condena de Hegel. Kierkegaard está de acuerdo con la opinión de Hegel en lo que respecta al juicio fundamental según el cual

[64] Ibid, p. 264. [Traducción al español: Ibid, p. 293].

[65] Ibid, p. 261. [Traducción al español: Ibid, p. 290].

[66] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[67] Llama la atención que esta diferencia entre la crítica de Hegel y la de Kierkegaard al romanticismo generalmente haya sido pasada por alto. Así lo hace Strohschneider-Kohrs, quien enfatiza la cercanía de Kierkegaard a Hegel, *op. cit.*, pp. 220s. Tampoco advierte esta diferencia Prang, Helmut, *Die romantische Ironie*. Darmstadt, 1972, pp. 81s.

[68] Kierkegaard, Sören, "Über den Begriff Ironie", *op cit.*, p. 261. [Traducción al español: "Sobre el concepto de ironía", *op. cit.*, p. 290].

[69] Ibid.

[70] Ibid.

[71] Ibid.

Schlegel habría confundido el "yo empírico" con el "yo eterno", "la realidad metafísica" con la "realidad histórica".[72] "Toda la realidad histórica" habría sido negada "para dar lugar a una realidad autoengendrada".[73] Kierkegaard analiza tan poco como Hegel la función poética del concepto schlegeliano de ironía. En lugar de hacerlo, prueba las consecuencias que tiene una "subjetividad intensificada" para la relación con la "realidad histórica".[74] En este punto, sin embargo, entra en escena una categoría estética: el concepto de mito. Contra la presentación poética que hace Friedrich Schlegel del mito en *Conversación sobre la poesía*, este concepto es explicado aquí a partir de la falta subjetivista de realidad histórica: "En un santiamén la historia se convertía en mito".[75] Por ende, a Kierkegaard le importa tan poco como a Hegel la estética de Schlegel. Sin embargo, a diferencia de Hegel, se interesa por la conciencia estética que descubre en la "ironía", es decir, por la "gran exigencia" de "vivir de manera poética",[76] una exigencia que Brentano, como antecesor de la modernidad poética, intentó realizar de manera existencial. Kierkegaard reconoció este cambio de la conciencia estética. A diferencia de la crítica de Hegel al romanticismo, la critica de Kierkegaard surge del centro de su propia posibilidad estética.[77] La crítica de Kierkegaard al romanticismo es la elucidación de la propia existencia romántica. Esta última y la existencia estética son para él conceptos tipológicos sinónimos.[78] La exigencia romántica, que no solo fue planteada por Friedrich Schlegel, sino también por Novalis y, finalmente y sobre todo, por Brentano, de querer vivir de manera poética es pensada por Kierkegaard de un modo independiente de la categoría de la ironía en un sentido poetológico. Kierkegaard utiliza el concepto de ironía solo para desarrollar su propia teoria del hombre irónico como esteta. De acuerdo con esta teoría, el hombre irónico se poetiza "a sí mismo":[79] "para poder vivir de manera poética, para poder eficazmente crearse a sí mismo de manera poética, el ironista no debía tener ningún

[72] Ibid, p. 271. [Traducción al español: Ibid, p. 298].

[73] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[74] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 300].

[75] Ibid, p. 273. [Traducción al español: Ibid, p. 304].

[76] Ibid, p. 276. [Traducción al español: Ibid, p. 303].

[77] Cfr. al respecto vom Hofe, Gerhard, *Die Romantikkritik Sören Kierkegaards*. Frankfurt, 1972, pp. 2s.

[78] Ibid, p. 7 y pp. 69s.

[79] Kierkegaard, Sören, "Über den Begriff der Ironie", *op cit.*, p. 277. [Traducción al español: "Sobre el concepto de ironía", *op. cit.*, p. 303].

'an sich'. De este modo la ironía sucumbe a aquello contra lo que más combate, pues el ironista alcanza una cierta similitud con el hombre completamente prosaico, con la salvedad de que el ironista tiene la negativa libertad de situarse por encima de sí mismo de manera poéticamente creativa. De ahí que el ironista, por lo general, no llegue a nada".[80] Sin comprobar su solidez frente a los textos poetológicamente más relevantes de Schlegel, Kierkegaard usa la condena que hace Hegel de la subjetividad "vacía" para ensayar una primera critica a la conciencia estética del romanticismo. Esta critica será desarrollada luego por Kierkegaard en *Lo uno o lo otro*. Sin indagar las definiciones poetológicas de la ironía que ofrece Friedrich Schlegel, él afirma que el irónico suspende la "moral y la eticidad",[81] una tesis que será discutida más tarde a partir del ejemplo de la novela *Lucinde* de Schlegel.[82] Como para Hegel y la generación de 1800, esta novela era un escándalo a partir del cual Kierkegaard podría explicar la crítica a la subjetividad irónica. Kierkegaard bosqueja ya aquí la estructura momentánea del esteta que analizará con detenimiento en *Lo uno o lo otro*: el esteta vive "de manera totalmente hipotética y subjuntiva", "su vida pierde toda continuidad".[83] El esteta sucumbe "totalmente al estado de ánimo".[84] Y tampoco el estado de ánimo tiene "realidad alguna para el ironista".[85] En su lugar, Kierkegaard ve aparecer "la pena" que "se oculta bajo el distinguido incógnito de la broma".[86] A partir de este concepto, Kierkegaard avanza en su diagnóstico del fenómeno del "aburrimiento".[87] En este fenómeno, que fue reconocido a partir del análisis de Walter Rehm como una de las identificaciones del discurso estético del siglo XIX de mayor importancia en términos de la historia de las ideas, Kierkegaard ve un rasgo característico de la época de 1841 en Alemania y Francia.[88] Así, la tesis de Hegel sobre el puro "negar" del yo romántico y, al fin y al cabo, sobre su "negatividad" dio lugar al teorema crítico-cultural de Kierkegaard acerca de la "negatividad" del ironista como figura dominante de su propia

[80] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[81] Ibid, p. 279. [Traducción al español: Ibid, p. 305].

[82] Ibid, pp. 283s. [Traducción al español: Ibid, p. 307].

[83] Ibid, p. 280. [Traducción al español: Ibid, p. 305].

[84] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[85] Ibid, p. 281. [Traducción al español: Ibid, p. 306].

[86] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[87] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[88] Cfr. Rehm, Walter, *Experimentum Medietatis. Studien zur Geistes- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Múnich, 1947, p. 306.

época. Esta figura posee ya todos los elementos del esteta que serán diagnosticados en *Lo uno o lo otro*. El capítulo acerca de Schlegel no contiene ningún aspecto nuevo. A partir de los personajes de la novela *Lucinde* son ampliados los principios de la eticidad negativa y de la realidad negada que ya habían sido desarrollados y transformados, con intención moral, en un cuadro critico. Pero, a diferencia de Hegel, del "sucumbir totalmente al estado de ánimo", Kierkegaard deduce de manera analítica un nuevo tipo histórico. En el caso de Hegel, que también había criticado la volubilidad anímica a partir del ejemplo del cambio de intereses de Tieck, de allí no había surgido la pregunta acerca de la posibilidad de un tipo histórico semejante. Kierkegaard destaca este desconocimiento de Hegel: "Por eso, cuando Schlegel o Solger dicen que la realidad es puro parecer, pura apariencia, pura vanidad, una nada, es evidente que lo piensan seríamente, y aun así Hegel asume que esto es ironía".[89] Frente a esto, Kierkegaard sostiene: "La conciencia de que lo finito es nada, obviamente, es en Schlegel y Solger un pensamiento tan serio como la ignorancia de Sócrates".[90] Por ende, Kierkegaard descubre el *pathos* existencial del nihilismo en un nuevo tipo histórico que se halla determinado estéticamente y no de manera filosófica. Para él, la ironía romántica es expresión de este *pathos*. En este sentido, Kierkegaard no intentó caracterizar el concepto de ironía de la estética de Schlegel, sino la mentalidad estética de los personajes de la novela de Schlegel. Al final, ambos, Kierkegaard y Hegel, toman en consideración al romanticismo desde la distancia de uno, o más específicamente, de dos momentos de la historia de la literatura, a través de los cuales la actitud propia del romanticismo temprano, que es analizada críticamente, se ha transformado de manera imperceptible en la melancolía del romanticismo tardío. Esto también hace posible que Hegel reconozca directamente que lo desafiante no es solo el concepto de ironía de Schlegel, sino la circunstancia de que "muchos otros... hayan repetido esta ironía" o "la repetirían nuevamente",[91] mientras que Kierkegaard puede hablar de nuevo, veinte años después del veredicto de Hegel, de un estado psíquico general de la intelectualidad alemana y francesa de 1840.[92] Las criticas de Hegel y de Kierkegaard tienen en común

[89] Kierkegaard, Sören, "Über den Begriff der Ironie", *op. cit.* [Traducción al español: "Sobre el concepto de ironia", *op. cit.*, p. 294].

[90] Ibid.

[91] Hegel, Georg W. F., "Vorlesungen über die Ästhetik", en *Werke, op. cit.*, tomo 13, p. 95. [Traducción al español: "Lecciones sobre la estética", *op. cit.*, p. 51. Con modificaciones].

[92] Kierkegaard, Sören, "Über den Begriff der Ironie", *op. cit.*, p. 281.

con la crítica de Heine este desfasaje temporal. Por ende, ya no se trata de un mero debate literario-filosófico entre dos protagonistas que sostienen posiciones espirituales opuestas, sino de la interpretación de una época por medio de otra, es decir, de la proclamación de una conciencia histórica diferente. La metacrítica de Kierkegaard a raíz del análisis hegeliano del romanticismo muestra en qué medida el déficit de Hegel en la adecuada comprensión del romanticismo se ha convertido en un plus en el planteo de Kierkegaard. El paradigma de la ironía romántica le permitía demostrar a Hegel su trabajo conceptual en relación al concepto de realidad. Más allá de esto, el diagnóstico existencial de Kierkegaard acerca de la vacuidad que amenaza con ocupar el lugar de esta realidad ya no se dirige más a la estética del joven Friedrich Schlegel, sino a la conciencia estética del futuro escritor moderno. En esta medida, ya con Kierkegaard comienza la autocrítica a la propia modernidad. Mientras que Hegel cuestiona el desbordamiento del argumento estético en el discurso racional y pretende colocar aún la ilegitimidad de la pretensión estética bajo el control lógico, Kierkegaard ha reconocido como signo de una nueva época la capacidad estética de experimentarse a sí mismo y ha desarrollado una respuesta frente a ella. No quiere refutar a Schlegel, sino poner de relieve las consecuencias de su planteo para la vida.

## 2. La crítica a la fantasía romántica: el mal, lo escalofriante, lo místico

Habitualmente la crítica de Hegel al romanticismo solo es discutida en profundidad en relación a Schlegel y a su concepción de la ironía. Mucho menos conocida es, en cambio, su polémica contra la "fantasmagoría" romántica. Hegel la concibe sobre todo a partir de la categoría del "mal". Para entender la crítica de Hegel a las novelas de E. T. A. Hoffmann como presentaciones del mal, se debe comenzar con la teoría acerca de la "oposición estéticamente permitida" que él discute por medio del ejemplo de la tragedia. Por ende, en lo que sigue no se tratará de los juicios estéticos aislados de Hegel, sino de sus afirmaciones acerca del arte romántico en el contexto de su sistema.[93] De esta forma, se pondrá en evidencia que su valoración negativa de lo fantástico-romántico en general y en E. T. A. Hoffmann, en particular, se basa en el presupuesto clasicista

[93] Cfr. al respecto Gethmann-Siefert, Annemarie, *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, *op. cit.*, p. VI.

de su estética, en el *a priori* de lo "verdaderamente bello".[94] Hegel ve confirmado este presupuesto sistémico sobre todo en la *Antígona* de Sófocles, como un ejemplo de "los grandes motivos del arte":[95] las contradicciones que aparecen en esta obra y, en general, en la tragedia griega son "las potencias universales, eternas, del ser-ahí espiritual",[96] no son "lo absolutamente divino mismo, sino los hijos de la idea absoluta",[97] es decir, "momentos" de "lo universalmente verdadero"[98] o, dicho de otra forma, sus concretizaciones en las relaciones éticas de la "familia, patria, Estado, iglesia, gloría, amistad, estamento, dignidad".[99] Por ende, Hegel considera que lo "universalmente verdadero" se concretiza en categorías sociológicas y sociales que, en el curso de su manifestación, se muestran como arcaicas o premodernas, sin que esto relativice su importancia como categorías del pasado histórico. En la medida en que Hegel considera la modernidad y el significado que tiene para esta lo "verdaderamente bello", la conecta con el principio básico de lo "verdaderamente bello": como temas del romanticismo nombra exclusivamente "el honor y el amor".[100]

Esta utilización paradigmática del arte clásico griego no impidió que, en otro lugar, Hegel comprendiera en términos conceptuales exactos la situación del sujeto moderno como "infinitamente particular"[101] y que viera justo allí la diferencia categorial con respecto a las figuras "heroicas". De la misma manera, su presentación de la "autonomización de las particularidades" y de la "disolución de la forma romántica del arte", al final de la segunda parte de la *Estética*, resulta equivalente a un amplio diagnóstico acerca de la modernidad estética. Sin embargo, este análisis debe ser diferenciado de su valoración. Cuando realiza juicios de valor, Hegel continúa estando siempre determinado por la máxima clasicista de lo "verdaderamente bello". Y esta máxima ha marcado de una manera especial su juicio sobre E. T. A. Hoffmann. De hecho, si la "oposición" en la tragedia clásica –según el pensamiento de Hegel– ciertamente no afirma el derecho positivo, sino más bien dos formas diferentes de

[94] Hegel, Friedrich, "Vorlesungen über die Ästhetik", en *Werke, op. cit.*, tomo 13, p. 286. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 160].

[95] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p 161].

[96] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p 160].

[97] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[98] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[99] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[100] Ibid, p. 286. [Traducción al español: Ibid, p. 161].

[101] Ibid. p. 255. [Traducción al español: Ibid, p. 143].

una "potencia ética",[102] la "oposición" aparece en E. T. A. Hoffmann como "meramente negativa".[103] El análisis de lo negativo conduce directamente a la definición del "mal" estético. Según sostiene Hegel, en la presentación de las "colisiones", que tiene lugar en el drama griego, estas no son ocasionadas por "algo estrafalario o repulsivo".[104] Esta ley, según la cual solo lo "en sí mismo racional y legítimo" puede colisionar, no es vista por Hegel como una norma meramente histórica, sino como algo de validez general. De esta forma, al caracterizar como "chocantes" las "colisiones" que tienen lugar en el *Arme Heinrich* [Pobre Heinrich] de Hartmann von Aue, Hegel proyecta al género medieval del *epos* una ley que ha sido deducida del género de la tragedia antigua.[105] La valoración idealista de Hegel, vinculada con la indignación moral que le provoca que un hombre enfermo se pueda salvar por medio de la muerte de uno vivo, lo priva de la posibilidad de reconocer los efectos complejos, tanto estéticos como morales, de una obra de arte que ya no es más clásica. Ya aquí resulta evidente que la valoración estética de Hegel se orienta a determinar si es posible que en la obra de arte sean confirmados sistemas de ordenamiento[106] ético y lógico. La premisa que guía a Hegel es que el arte tiene que afirmar el orden. Lo bello artístico no es admitido más que como una reproducción estética de un paradigma ético. Lo bello artistico no se puede experimentar como un terreno específico del ser.

Este es el contexto en el marco del cual se excluye la representación de lo "meramente negativo" –siempre en la "representación ideal"– como "fundamento esencial de la reacción necesaria".[107] En la medida en que lo negativo carece del "concepto y del fin internos",[108] en que su "fealdad interna" no admite una belleza externa, es superficial en el arte. En principio, en la concepción hegeliana del arte como representación de una relación "ética", la categoría de lo "negativo" aparece solo como una magnitud lógica. Hegel hace un uso verdaderamente literario de ella cuando caracteriza lo "negativo" en términos de contenido: "Lo solo negativo es sin excepción lo en sí romo y ramplón, y, por tanto, o bien nos deja

[102] Ibid, p. 287. [Traducción al español: Ibid, p. 876].

[103] Ibid, p. 288. [Traducción al español: Ibid, p. 161].

[104] Ibid, p. 287. [Traducción al español: Ibid].

[105] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[106] Cfr. también Prang, Helmut, *Die romantische Ironie, op. cit.*, p. 79.

[107] Hegel, Georg W. F., "Vorlesungen über die Ästhetik", en *Werke, op. cit.*, tomo 13, p. 288. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 161].

[108] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 162].

vacíos o bien nos repele, sea empleado como móvil de una acción o meramente como medio para provocar la reacción de otro. Lo cruel, desdichado, la acerbidad del poder y la aspereza de la prepotencia pueden también ponerse juntos y tolerarse en la representación cuando son elevados y sustentados por una consistente grandeza de carácter y fin; pero la maldad como tal, la envidia, la vileza y la infamia son y siguen siendo solo repulsivas. Para sí el diablo es, por tanto, una figura malvada, estéticamente inservible; pues no es más que la mentira en sí misma y, por tanto, un personaje sumamente prosaico".[109]

Hasta aquí, Hegel solo ha hecho referencia al *Pobre Heinrich* como único ejemplo de una "colisión" negativa. Esta referencia concreta permite advertir hasta qué punto la posterior caracterización general de lo negativo como sospechoso de ser "romo y ramplón" es una mera exclusión polémica y no un análisis estético. De hecho, sin duda existe lo negativo "ramplón". Pero la historia de la literatura moderna, que comenzó justamente con el romanticismo, ha demostrado que no todo lo "negativo" es "ramplón", sino que incluso los fenómenos más indecentes han devenido "estéticamente utilizables". No olvidemos que la afirmación de Hegel, según la cual el diablo sería "una figura estéticamente inservible", fue refutada por la literatura y la teoría estética del siglo XIX. De nuevo fue Kierkegaard quien puso de relieve lo eminentemente estético del carácter repentino de la aparición de satanás: "¡El horror que lo asalta a uno cuando Mefistófeles salta por la ventana y permanece en la posición del salto!"[110]. Kierkegaard retomó la idea de Hegel sobre todo por medio de la referencia al notorio silencio y al modo repentino de la aparición de lo satánico. De esta forma, desvinculó al "diablo" del sistema de ordenamiento ético, en el marco del cual aún lo entendía Hegel, y lo fundamentó desde una perspectiva estético-fenoménica. Nietzsche lo seguirá en este punto cuando defina al "mal" como el "azar", lo "repentino" [*Plötzlich*].[111] Kierkegaard fundamenta por medio de este análisis una teoría del mal como entidad estética. A la luz de la interpretación de Kierkegaard, la exclusión hegeliana del diablo asume un carácter pedagógico: esta se presenta como una medida rigurosamente destinada a recordarles el orden establecido a los inmorales contemporáneos. De esta forma, Hegel cae

[109] Ibid, p. 288. [Traducción al español: Ibid].

[110] Kierkegaard, Sören, *Die Krankheit zum Tode und Anderes*, ed. por Hermann Diem y Walter Rest, Köln y Olten, 1956, p. 601.

[111] Nietzsche, Friedrich, *Aus dem Nachlass*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 3, pp. 625s. [Traducción al español: *Fragmentos póstumos*, 1885-1889, trad. Juan Luis Vermal y Juan Luis Llinares. Madrid, Tecnos, 2006, p. 304. Con leves modificaciones].

por detrás de las posiciones que había asumido la ética humanitaria de la Ilustración en relación a la representación dramática del mal. En efecto, incluso Lessing, que había excluido consecuentemente el horror de un *Ricardo III* del drama burgués, sin embargo, había admitido "males que superan nuestra comprensión" con la condición de que lo escalofriante fuera motivado de manera psicológica, es decir, como "asombro".[112] La referencia al "asombro" contempla la posibilidad de que el interés antropológico, es decir, la curiosidad por el cambio sorprendente de la naturaleza humana, se presente como fuente del placer estético. El rigorismo ético de Hegel elimina esta posibilidad. Así se pierde completamente la tradición de una estética psicológico-sensualista, que encuentra sus categorías más importantes, *terror*,[113] *obscurity*[114] e *infinity*,[115] sobre todo en la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke; una tradición que será inmediatamente importante para la estética moderna, como ya hemos visto a partir del ejemplo de Baudelaire. Este hecho indica que al ataque de Hegel contra el "diablo", es decir, contra el "mal" como la "nada" por excelencia y, por ende, como algo estéticamente sin importancia, le falta la dimensión antropológica de la apariencia estética en lo que respecta a su fundamentación teórica. Por eso mismo, Hegel puede decir sin reparos: "Pero en general el mal es en sí frío e inconsistente pues del mismo no se deriva más que lo solo negativo mismo, la destrucción y la desdicha, mientras que el auténtico arte debe ofrecernos en sí la visión de una armonía".[116]

La posibilidad de justificar esta premisa extremadamente idealista depende de su aplicación concreta. Luego de introducir el ejemplo del *Pobre Heinrich* como desvio "bizarro" de la "colisión" admitida, Hegel menciona en primer lugar al *Rey Lear* de Shakespeare, como modelo del "mal" nulo.[117] Nuevamente Hegel introduce el ejemplo con un *a priori* moral y abstracto: "Especialmente despreciable es la infamia pues procede de la envidia y el odio hacia lo noble y no vacila en pervertir lo en sí legítimo en medio para la propia pasión perversa o ignominiosa. Los grandes poetas y artistas de la Antigüedad, por lo tanto, no nos dan la visión de la maldad y

[112] Cfr. fragmento 74 de la *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing.

[113] [NT: Terror].

[114] [NT: Oscuridad].

[115] [NT: Infinito].

[116] Hegel,Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 13, p. 289. [Traducción al español: *Lecciones sobre estética, op. cit.*, p. 162].

[117] Ibid, p. 289. [Traducción al español: Ibid, p. 162].

la depravación".[118] Allí donde Hegel considera su posibilidad, lo en "sí legítimo" de la infamia, que es la fundamentación lógica del mal en el arte, solo recibe un reconocimiento formal. Sin embargo, la posibilidad de que la representación estética misma haga aparecer al "mal" como algo significativo permanece excluida. La reacción moral, que era propia de la tragedia antigua, sigue siendo paradigmática. Y así también el *Rey Lear* de Shakespeare aparece en la exposición de Hegel como un desvío "moderno" de aquel paradigma. "Shakespeare, por el contrario, nos presenta, en *Lear*, por ejemplo, el mal en todo su horror. El anciano Lear divide el reino entre sus hijas, y al hacerlo es tan insensato como para fiarse de sus falsas palabras lisonjeras y no apreciar a la silenciosa, fiel Cordelia. Ello es ya insensato y demente, y, así pues, la más ultrajante ingratitud e indignidad de las hermanas mayores y sus maridos le llevan a la demencia efectivamente real".[119] El escueto resumen que ofrece Hegel del argumento dramático pretende demostrar que este carece de contenido ideal, que se ha perdido la colisión "razonable". La premisa idealista excluye la posibilidad de que la locura de Lear tenga, a pesar de todo, su belleza o de que incluso la maldad de los partidos que colisionan pudiera ser "útil estéticamente". El motivo de esta exclusión remite al carácter meramente falso, por "infame", de la colisión de la que dicha locura ha surgido. Para asumir una posibilidad semejante Hegel hubiese tenido que renunciar a su sistema ético-racional de coordenadas y no haber entendido la "apariencia" del arte como mera aparición sensible de la "idea", sino, más bien, como suceso autónomo. Debería concedérsele la razón a Hegel en cuanto al hecho de que, de esta forma, el dominio de la "idea", el principio ético-racional de la historia, se hubiese visto afectado. Por consiguiente, la toma de partido enfática contra el "mal" en el arte también debe ser considerada como un argumento histórico-filosófico. De la misma manera que Hegel justificó el "mal" en la historia real por medio de su nueva teodicea, sin concederle ningún rango ontológico, del mismo modo debió mantener al mal alejado de la estética. De esta forma, su intento de exclusión también se muestra como una teoría acerca del actual estado de decadencia de una modernidad cuyo punto culminante se encontraría en la literatura romántica. En este sentido debe ser entendida la mención de E. T. A. Hoffmann al final de la confrontación con el mal literario: "Pero especialmente en los tiempos más recientes se ha puesto de moda y ha producido un humor abominable y una

[118] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[119] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

ironía grotesca, en la que Theodor Hoffmann se complacía".[120] Ahora entendemos el estatuto conceptual de esta caracterización en el sistema idealista de Hegel. El ejemplo de Hoffmann es, para él, el caso actual de desviación con respecto al ideal clásico más avanzado históricamente. Por eso nuevamente aparecen ahora las categorias ya conocidas de la critica al romanticismo, esto es, las nociones de "ironía" y de "humor". Las categorías que habían sido utilizadas para atacar la conciencia de Friedrich Schlegel deben desenmascarar el propio constructo artístico de E. T. A. Hoffmann: este se presenta, justamente, como una destrucción de lo "magnífico grande eximio",[121] como sostiene Hegel en la critica que dirige a Schlegel. Ya quedó claro que la crítica de Hegel no entendía la categoria de ironía de una manera estética y mucho menos poetológica. Esto también se aplica para la categoría de lo cómico, que Hegel diferencia "esencialmente" de la ironía. "Lo cómico debe limitarse a que todo lo que se anule sea algo en sí mismo nulo, una apariencia falsa y contradictoria, una quimera, por ejemplo, una manía, un capricho particular frente a una poderosa pasión, o bien un principio supuestamente sostenible y una máxima firme".[122] Lo "cómico", un medio clásico de representación, a diferencia de la "ironía" moderna, se encuentra para Hegel, por ende, al servicio de la eticidad. Como era de esperar, Hegel no aborda la presentación poetológica que hace Jean Paul de lo cómico. En su análisis de la disolución de la forma artistica romántica, crítica, más bien, el humor mismo de Jean Paul, al cual, en un lugar anteríor, le había concedido "la profundidad del ingenio y la belleza del sentimiento":[123] Jean Paul utilizaria todo contenido solo "para hacer valer en él su ingenio subjetivo. [...] Una serie tal de ocurrencias no tarda en cansar, particularmente cuando se nos cree capaces de acomodarnos con nuestra representación a las combinaciones con frecuencia apenas adivinables que se le han antojado contingentemente al poeta. Particularmente en Jean Paul, una metáfora, una chanza, una broma, una comparación mata a las otras".[124] Allí donde lo cómico no destruye algo "en sí mismo nulo", sino "un hecho ético y verdadero", se pone en evidencia "la debilidad y la falta de carácter" del mismo.[125] "A tal ironía de la falta de carácter le encanta la ironía". La polémi-

[120] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[121] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 51].

[122] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[123] Ibid, p. 382. [Traducción al español: Ibid, p. 215].

[124] Ibid, tomo 14. [Traducción al español: Ibid, p. 441].

[125] Ibid, tomo 13, p. 97. [Traducción al español: Ibid, p. 52].

ca contra el "humor de la atrocidad" de E. T. A. Hoffmann se debe relacionar con esta fundamentación abstracta de una comicidad malencaminada que aparece en el contexto de la critica a la ironía. El humor de Hoffmann ya no sirve de representación de la eticidad, como lo cómico verdadero, sino de lo contrario. Por ende, su humor es, como el "mal" mismo, una subversión de la "eticidad". Tampoco para Hoffmann Hegel ofrece algún ejemplo concreto, por caso, una determinada figura de sus novelas. Con seguridad este ataque se encuentra dirigido, sobre todo, contra las tardías invenciones fantásticas de Hoffmann, como por ejemplo, "Klein Zaches" [El pequeño Zacarías] o el *Gato Murr*, y posiblemente también contra el "Meister Floh" [Maese Pulga], que ironizaba acerca de la persecución demagógica prusiana. De hecho, la ironización propia de estas figuras significaba una superación de lo "general", del Estado o de la ciencia. Esto también es apoyado por la afirmación de la reseña acerca de Solger en la cual se habla del "carácter sumamente bizarro" que asume el humor en las producciones de Hoffmann.[126] De esta forma, se pone en evidencia en qué medida la fantasmagoría romántica, cuya posibilidad más desafiante parece ser el mal, es recelosamente estigmatizada por Hegel. Él habla acerca de esta problemática especialmente en la primera parte de las *Lecciones sobre la estética:* "Ciertamente, en el arte romántico el desgarramiento y la disonancia de lo interno van más allá, ya que en aquel se profundizan en general las oposiciones representadas y su escisión puede ser mantenida. Así, por ejemplo, al representar la Pasión, la pintura se queda a veces en la expresión de escarnio en los rasgos de los soldados torturadores, en la horrenda distorsión y la risa sardónica de los rostros, y con este mantenimiento de la escisión se pierde la jovialidad del ideal, particularmente en la descrípción del vicio, lo pecaminoso y el mal; pues, aunque el desgarramiento no permanece en esa firmeza, a menudo, si bien no siempre la fealdad, sí al menos la falta de belleza entra en su lugar".[127] En este punto se debe recordar que Friedrich Schlegel, en su ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega*, había reivindicado una estética de lo feo aunque no había logrado liberar de manera consecuente sus propias sugerencias en este sentido de los críterios clasicistas. Tampoco el alumno de Hegel, Karl Rosenkranz, logró hacerlo siempre en su *Estética de lo feo* (1853). Si uno compara ahora la referencia general de Hegel a la "fealdad" y su crítica específica de lo bizarro en

[126] Hegel, Georg W. F., *Solgers nachgelassene Schriften*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 11, p. 1215.

[127] Hegel, Georg W. F., "Vorlesungen über die Ästhetik", *op. cit.*, tomo 13, p. 209. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 118].

Hoffmann con la crítica de Heinrich Heine a Hoffmann, resulta evidente que la estética de Hegel carece de criterios propiamente estéticos. De hecho, la exigencia de Heine de que el artísta se encuentre en un estado de serena soberanía en el trato con lo fantástico –exigencia que sería cumplida por Arnim, pero no por Hoffmann– hace alusión a un problema formal: el de la representación. Por el contrarío, Hegel se orienta en términos de una estética de contenido hacia "la serenidad del ideal". De igual modo, la fascinación de Heine con el tema de la pasión en el arte romántico revela la verdadera esencia de las consideraciones de Hegel: este no puede separar estéticamente la expresión misma, sino que la critica a partir del entramado significativo de una historía sagrada que parece perderse en tales imágenes aisladas. Es la insistencia en este "entramado de relaciones", su polémica contra el romanticismo como proceso poético que disuelve este entramado en momentos, lo que lo hace argumentar de una manera necesariamente tradicionalista en la comprensión más precisa del problema. También en el caso del humor de Jean Paul, críticado por él, lo que ocasiona el déficit es, en última instancia, la falta de "relaciones".[128]

Es revelador el hecho de que la crítica de Hegel se encuentre dirigida, junto a Hoffmann, a otro representante del "mal" romántico, esto es, a Kleist. Hegel parte de una critica incisiva al "alma bella" del *Woldemar*, que se vincula de una manera concreta con lo que ya había dicho acerca de esta en la *Fenomenología del espíritu*.[129] Allí Hegel había identificado en términos de "autoengaño" la "exquisitez del ánimo"[130] del alma bella y había presentado como "interés vacío" "el interés por semejantes subjetividades",[131] puesto que "de un auténtico carácter" formaría parte el "querer… algo efectivamente real".[132] Como una forma particular de juego que vacía la "sustancial solidez interna del carácter", Hegel hace referencia al método de hipostasiar las "peregrínas exquisiteces superiores del ánimo" y entenderlas como "potencias autónomas".[133] El ataque de Hegel se dirige, entonces, contra la representación de un fondo inexplicable de la psiquis al cual, como lo "mágico, magnético, demoníaco", le es atríbuida una vida propia que no resulta deducible de su concepto. Lo que despierta el rechazo de Hegel es la separación del individuo

[128] Ibid, tomo 14, p. 231.

[129] Ibid, tomo 13, p. 313. [Traducción al español: Ibid, p. 176].

[130] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[131] Ibid, p. 314. [Traducción al español: Ibid, p. 177].

[132] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[133] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

en un sí mismo y de una interioridad que sería "un más allá ajeno" a ese mismo individuo; es decir, por una parte, el descubrimiento romántico de los sucesos preconscientes y, por la otra, la comprensión estética específica, que propone este movimiento artístico, de las representaciones que provocan miedo. "En estas fuerzas desconocidas debe haber una indescifrable verdad de horror que no puede captarse ni aprehenderse".[134] Aquí no se trata meramente de la pérdida de realidad del "alma bella". Se trata más bien de la realidad misma del carácter demoníaco que es criticado: Hegel orienta los criterios de una antropología tradicional de naturaleza racionalista contra las nuevas preguntas de la psicología romántica, por ejemplo, contra su peculiar comprensión de la locura. Pero, con independencia de la pregunta por la realidad de tales ámbitos aún no explorados del alma, se trata de objetos que, desde la perspectiva de Hegel, tampoco deberian ser un tema del arte. Hegel clausura el problema con un decreto en el cual es nombrado como advertencia, junto al ya mencionado Hoffmann, también Kleist y su drama el *Príncipe de Homburg*. "Pero del ámbito del arte han de desterrarse también precisamente las potencias oscuras, pues no hay en él nada oscuro, sino que todo es claro y diáfano, y con aquellas ultravisiones no se expresa más que la enfermedad del espíritu, y la poesía viene a dar en lo nebuloso, vano y vacío ejemplificado por Hoffmann y por Heinrich von Kleist en su *Príncipe de Homburg*. El contenido y el *pathos* del carácter verdaderamente ideal no son nada del más allá, ni algo fantasmal, sino intereses efectivamente reales en que aquel se halla a sí mismo".[135]

Si en algún lugar de la argumentación hegeliana la aplicación dogmática de la premisa idealista contra el estilo romántico y su contenido revela sus más profundos intereses, es aquí. Evidentemente, el aferrarse al paradigma clásico de lo "claro y distinto" funciona también como mecanismo de defensa frente al lado oscuro de la naturaleza humana que la fantasía romántica había descubierto de una manera atemorizante. En este punto, Hegel toma como excusa al *Príncipe*: "Porque no puede ser aquello que no tiene permitido ser". El hecho de que esto todavía suceda bajo la forma lógica de la deducción no modifica en nada el interés por su dictamen. Aquí Hegel no pone en consideración la conciencia de la diferencia irrevocable entre el presente moderno y el mundo antiguo, la cual es decisiva para él en otros pasajes y lo hace arribar, como veremos más adelantes, a ideas modernas acerca de la forma artística

[134] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[135] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

romántica. En tales explicaciones fundamentales, dirigidas contra determinados poetas románticos, se evidencia que, a pesar del establecimiento de presupuestos antropológicos diferentes para el arte antiguo y moderno, Hegel quiere aferrarse a la norma clásica del "carácter" humano. El hecho de que Hegel tome posición de una manera tan enérgica contra la disolución de este carácter clásico en Hoffmann y en Kleist prueba su conocimiento preciso acerca del cambio de paradigma contemporáneo que se produce desde el yo clásico-tradicional al yo moderno. Hegel le dio incluso un nombre a la sospecha de que el yo ya no quisiera estar "en sí mismo", sino fuera de sí. No obstante, la profunda inquietud es permanentemente recubierta por medio de una argumentación, como si "el carácter enfermo" solo fuera una invención técnica, un *deus ex machina* para producir "colisiones" atractivas.[136] Hegel explica en dos lugares más sus críticas contra Kleist. En la segunda parte de la *Estética* lo pone de relieve negativamente, frente a los personajes de Shakespeare, como modelo de la "miserabilidad de los personajes modernos".[137] En relación nuevamente al *Príncipe de Homburg* y a *Catalinita de Heilbronn*, dice Hegel: "Personajes en los que, frente a la condición despierta de firme consecuencia, se representa lo magnético, el sonambulismo, el andar dormido, como lo supremo y más excelente. El Príncipe de Homburg es el más deplorable de los generales; distraído al impartir las disposiciones, redacta mal las órdenes, la noche anteríor comete tonterías enfermizas y de día, desatinos en la batalla. Con esta dualidad, desgarramiento y disonancia interna del carácter suponen ser continuadores de Shakespeare".[138] Aquí los personajes modernos son caracterizados en términos de desgarramiento y contrapuestos a los héroes de Shakespeare. No obstante, esta caracterización se convierte inadvertidamente en una desfiguración que coloca en una luz adecuada la sensibilidad artística del académico convencional. De hecho, fueron justamente las mismas críticas la que aplazaron la presentación del *Príncipe de Homburg* en Berlín.

La crítica de Hegel al romanticismo comienza a cumplir aquí la función que, desde entonces, volverá a asumir siempre la crítica literaria académica, es decir, asegurar el derecho normativo de una ética conveniente para la sociedad contra las diferentes formas del arte actual y sus tendencias subversivas para el carácter. En la reseña de Solger, Hegel analiza nuevamente y de una manera

[136] Ibid, p. 315.

[137] Ibid, tomo 14, p. 201. [Traducción al español: Ibid, p. 428].

[138] Ibid, pp. 201s. [Traducción al español: Ibid, p. 425].

detenida la "fuente de todos los males de los productos de Kleist".[139] Alaba el análisis de Kleist que hace H. G. Hotho en los *Jahrbücher für wissenschafliche Kritik* [Anuarios de crítica científica][140]. Hotho había alabado la obra de Kleist en lo que respecta a su fuerza representativa, especialmente en el caso de sus narraciones. En cambio, había críticado su interés en las situaciones y los efectos "buscados". Con este punto conecta la crítica de Hegel. Este parafrasea el reproche de Hotho: "Pasar por alto lo dado y lo real y colocar la verdadera acción en un mundo maravilloso y ajeno al espíritu".[141] El juicio de Hegel dice así: "Kleist es incapaz de colocar en la naturaleza y en la verdad el interés principal, y padece del impulso de buscarlo en desfiguraciones".[142] Todo depende aquí de la valoración de lo "dado y lo real". De hecho, si los elementos psicológicos de Kleist, que tanto irritan a Hegel, efectivamente no fueran más que un "efecto" buscado, no contribuirían en nada al dimensionamiento del hombre y de la "situación" en la cual este se encuentra. En ese caso, el diagnóstico de Hegel ofrecería la definición exacta de la desviación artística de la verdad, por ejemplo, en la novela fantástica trivial y en el *kitsch*. Para Hegel, el "misticismo arbitrario" de Kleist reprime "la verdad del ánimo humano por medio del milagro del ánimo, de la fábula de una vida interior del espíritu que debería ser más elevada".[143] Contra el juicio positivo de Solger sobre el *Príncipe de Homburg,* Hegel repite la crítica según la cual este, "al igual que *Catalinita de Heilbronn,* sería un enfermo de sonambulismo",[144] y sostiene finalmente: "de esta forma, tanto el principio del carácter como el de la situación y el desarrollo en su conjunto se convierten en algo de mal gusto o, si uno quiere, en algo fantasmal y de mal gusto".[145] Es necesario constatar que las generaciones posteriores descubrieron la ampliación de la "verdad del ánimo humano" que introdujo Kleist. En este aspecto se le debe dar la razón a Hegel en dos sentidos. En primer lugar, porque hay un criterio de verdad y un limite para la fantasía literaria. En segundo lugar, porque Kleist evidentemente no describió la verdad contemporánea sobre la naturaleza humana. Queda

[139] Hegel, Georg W. F., *Solgers nachgelassene Schriften,* en *Werke, op. cit.,* tomo 11, p. 217.

[140] Cfr. Hotho, H. Gustav, "Heinrich von Kleists gesammelte Schriften [Rezension]", en *Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik, I,* 1827, pp. 686-724.

[141] Hegel, Georg W. F., *Solgers nachgelassene Schriften, op. cit.,* p. 218.

[142] Ibid.

[143] Ibid.

[144] Ibid.

[145] Ibid.

por mencionar el debate contemporáneo acerca del sonambulismo, en el cual Hegel se encontraba envuelto partidaríamente, y que es mencionado como causa del desvío de Kleist en función de la moda. Lo decisivo aquí es la diferencia conceptual entre la verdad, de la cual se vale Hegel, y el "carácter" y la "situación" que se apartan artísticamente de ella. Esta diferencia vuelve a iluminar el hecho de que Hegel identifica la verdad con ideas previamente existentes en el discurso, mientras que carece de todo tipo de concepto para la forma artistica y su potencial de verdad. De esta forma, se torna evidente también que el concepto de verdad que es utilizado en la *Estética* constituye intelectualmente un problema que hasta hoy no ha podido ser resuelto. La critica que dirige al romanticismo el siglo XIX y XX también es, en última instancia, una consecuencia de este concepto de verdad orientado hegelianamente.

Como ejemplo de la lucha de Hegel contra el carácter "romántico" es reveladora, finalmente, su exégesis de Shakespeare. En este punto, su atención se fija, junto a Hoffmann y Kleist, sobre todo en Tieck, el gran entusiasta, descubrídor y traductor de Shakespeare, el cual ha sido tratado de una manera prudente y secundaría por la critica radical a la ironía romántica. Lo que caracteriza a Shakespeare frente al carácter "moderno" sería la "fijeza formal del carácter"[146] que Hegel desarrolla a partir del ejemplo de *Macbeth*.[147] Frente a su propia interpretación, Hegel hace mención a la perspectiva romántica, sobre todo a la de Tieck, como una crasa mala interpretación guiada por el concepto de ironía. En la critica a Solger, le reprocha a Tieck que "lo concreto y lo fijo de las figuras de Shakespeare" se evapore hasta la "abstracción del misticismo, de la interíoridad".[148] Este sería el "resultado de un entendimiento que reflexiona y no de la crítica que exige y que reconoce las ideas y la vitalidad".[149] Lo que provoca la réplica de Hegel en su *Estética* es sobre todo la interpretación de *Hamlet* que hace Tieck.[150] La interpretación de *Hamlet* que, en un sentido crítico del romanticismo, desarrolla Hegel se aclara por medio de una carta temprana de Friedrich Schlegel a

[146] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, tomo 14, p. 199. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 423].

[147] Ibid, pp. 200s.

[148] Hegel, Georg W. F., *Solgers nachgelassene Schriften*, en *Werke, op. cit.*, tomo 11, p. 230.

[149] Ibid.

[150] Hegel no menciona aquí el nombre de Tieck, pero la tesis misma remite a este autor en tanto defensor de la contratesis. Además, en la recepción de Solger, Tieck es mencionado en el mismo contexto (Hegel, Georg W. F., *Solgers nachgelassene Schriften, op. cit.*, p. 200).

su hermano (del año 1793): "El objeto y el efecto de esta obra es la desesperación heroica, es decir, un quebranto infinito de las fuerzas más elevadas. El fundamento de su muerte interior radica en la grandeza de su entendimiento". Schlegel reconoce, por ende, justamente en la facultad reflexiva de Hamlet la causa de su tragedia, y llega a la conclusión: "Lo más interior de su existencia es una espantosa nada, desprecio del mundo y de sí mismo".[151] En el ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega,* Schlegel mencionó como ejemplo de esta "desarmonía indisoluble", que sería el tema de la tragedia filosófica, el carácter de *Hamlet*.[152]

Hegel le reprocha a la interpretación de Hamlet que ofrece Tieck ser el "resultado de un entendimiento que reflexiona", esto es, precisamente aquello que ya Schlegel había colocado en el centro de la tragedia de Shakespeare. Hegel hace esto para remitir así, de manera simultánea, a una interpretación de la conciencia moderna en general. Este conflicto, que Hegel traslada al terreno de una disputa filológico-exegética en la cual la contraparte romántica debe ser sorprendida en un error que es característico de ella, es la disputa entre una posición que insiste en consideraciones premodernas y otra que busca una teoría del arte moderno.[153] La posición de Hegel sostiene lo siguiente: "Pero Shakespeare mismo se caracteriza por lo resuelto e inexorable de sus personajes incluso en la meramente formal grandeza y constancia en el mal. Hamlet es ciertamente en sí indeciso, pero no duda sobre *qué* debe hacer, sino solo sobre *cómo*. Pero ahora hacen fantasmagóricos también los personajes de Shakespeare y suponen que la nulidad e insuficiencia en el vacilar y el postergar, estas bobadas, deben interesar precisamente para sí. Pero lo Ideal consiste en el hecho de que la idea es *efectivamente real,* y de esta realidad efectiva forma parte el hombre como sujeto y, por tanto, como uno en sí firme".[154] Aquí se dejará de lado el debate de contenido, a pesar de que la unilateral solución hegeliana del problema invite a ello. Mientras tanto debemos retener que no se puede decir de una forma más clara que en los pasajes citados de Hegel que se rechaza categóricamente todo posible concepto de hombre, donde quiera que este pueda

[151] Schlegels, Friedrich, *Briefe an seinen Bruder August Wilhelm,* ed. Oskar Walzer. Berlín, 1890, pp. 94s.

[152] Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften, op. cit.,* pp. 144s.

[153] Con respecto a la modernidad de la conciencia de Friedrich Schlegel, cfr. Szondi, Peter, "Friedrich Schlegel und die romantische Ironie", en *Satz und Gegensatz*. Frankfurt, 1964, pp. 7s.

[154] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik,* en *Werke,* tomo 13, p. 316. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética, op. cit.,* p. 178].

aparecer en el arte, que no conecte con una ética idealista. Se hace esto en lugar de preguntar si la teoría de la identidad de la idea con la realidad no puede ser superada justamente por medio de una concepción del arte que rechace dicha concepción ética del hombre. Para la insistencia fanática de Hegel en el "carácter" ideal, toda "situación" solo existe para someterse a esta ficción de hierro: Shakespeare muestra "hombres de libre imaginación y espíritu genial, pues su reflexión está y los eleva por encima de lo que según su circunstancia y su fin determinado son, de modo que lo que les impulsa a lo que hacen es casi solo el infortunio de las coyunturas, la colisión de su situación".[155] Pero, puesto que Hegel no puede decir que la perdición surja en Shakespeare, como en el drama antiguo, simplemente del infortunio de la acción, y no del carácter mismo de los personajes, diferencia entre el carácter "verdadero", esto es, su grandeza, y la caída de este último.[156] Hegel utiliza como argumento aquí, de una manera indirecta, la fundamentación idealista que hace Schiller de lo "sublime-patético", esto es, el triunfo de lo ético-moral del hombre sobre su condición física.[157] La historia de la recepción moderna de Shakespeare le ha dado la razón a Tieck contra Hegel. Esto vale también para los detalles de su condena a Tieck. Esto sucede, por ejemplo, allí donde Hegel, en su reseña de Solger, intenta ridiculizar el interés de Tieck en las relaciones del escenario de Shakespeare.[158] Un ejemplo del esquematismo idealista, dirigido contra el carácter artístico de Tieck, lo constituye la siguiente anotación: Solger habría sido "prevenido de caer en extremos por su formación clásica y por la filosofía".[159] En el año 1820, tuvo lugar una confrontación personal entre Tieck y Hegel sobre Shakespeare, cuando Hegel propuso que el carácter de "Yago" fuera explicado a partir del "ánimo insatisfecho del poeta". Esto movilizó enérgicas protestas de parte de Tieck.[160] Pero la interpretación de Shakespeare que ofrece Tieck solo fue la circunstancia más cercana que llevó a Hegel a

[155] Ibid, tomo 14, p. 210. [Traducción al español: Ibid, p. 429].

[156] Ibid.

[157] La importancia que tiene Schiller como dramaturgo y como teórico de arte desde la perspectiva de Hegel está ampliamente demostrada a partir de las múltiples referencias, desde la *Fenomenología* hasta la *Estética*. Cfr. al respecto Böhler, Michael J., "Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik", en PMLA 87, 1972, pp. 182s.

[158] Hegel, Georg W. F., *Solgers nachgelassene Schriften*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 11, pp. 219s.

[159] Ibid, p. 220.

[160] Pöggeler, Otto, *Hegels Kritik der Romantik*, *op. cit.*, pp. 320s.

distanciarse de lo fantástico del romanticismo. La reseña de Solger muestra este ajuste de cuentas con el desarrollo espiritual de Tieck. Se trata de un ajuste de cuentas que, no obstante, el propio Tieck ya había anticipado de una manera autocrítica en una carta a Solger del 24 de marzo de 1817. Hegel cita como un síntoma de la decadencia romántica los elementos de los que presume Tieck: el "amor a la poesía, a lo extraño y antiguo, en principio casi con imprudencia criminal… a los místicos, especialmente a J. Böhme".[161] En este punto, Hegel critica el misticismo filosófico que sostiene Tieck, el cual, según sus propias palabras, nunca habría tenido que ver "con el pensamiento en cuanto tal".[162] Hegel teme sobre todo que haya sido un concepto equivocado de "especulación"[163] el que, según sus propias declaraciones, mantuvo a Tieck apartado de la producción poética. Por especulación malentendida Hegel entiende el apartamiento de las "ocupaciones terrenales" de las cuales habla Tieck en su "autoconfesión". Por eso mismo, Hegel afirma enfáticamente los fundamentos aducidos por Tieck para la "salud del espíritu",[164] esto es, la lectura de Homero, del *Cantar de los nibelungos*, de Sófocles y de Shakespeare. La poesía es valorada por Hegel a partir de sus logros en relación al sostenimiento de una imagen tradicional del hombre, es decir, apreciada como tratamiento terapéutico medicinal, una perspectiva que, de hecho, ha sido constitutiva desde Aristóteles de la definición de la función de la tragedia y cuya discusión aún determinó la estética de la Ilustración hasta que este debate se modificó en el romanticismo y fue disuelto finalmente por Nietzsche. La referencia de Hegel a la dramaturgia de Schiller muestra el lugar estratégico de su argumentación; evidencia, esto es, en qué medida la estética de Hegel intenta abandonar nuevamente la posición del horror estético, ganada por Burke y tan influyente para la modernidad, a favor de una identificación moral. A partir del principio de la "salud del espíritu", desarrolla un programa contra la "subjetividad unilateral y abstracta" y cita como ejemplo del mismo a Goethe.[165] Sin nombrarla directamente, Hegel realiza aquí una aplicación al plano de la praxis vital de la famosa diferenciación propuesta por Goethe entre el clasicismo como lo "sano" y el romanticismo, como

[161] Hegel, Georg W. F., *Solgers nachgelassene Schriften*, en *Werke*, *op. cit.*, tomo 11, p. 227.

[162] Ibid, p. 226.

[163] Ibid, p. 229.

[164] Ibid.

[165] Ibid, p. 231.

lo "enfermo". Este interés inmediato de Hegel también se puede reconocer allí donde sus criticas contra el romanticismo de Tieck se caracterizan por un diagnóstico objetivo: la "orientación decisivamente negativa contra la objetividad"[166] que Hegel le reprocha a la crítica romántica –sobre todo al concepto de ironía de Schlegel y a la interpretación de Shakespeare de Tieck– se fundamenta en la diferenciación entre un "contenido" sustancial y "representaciones que se desvanecen",[167] de tal modo que la "reflexión" romántica solo se encontraría "*sobre*" las cosas en el sentido de que ella estaría "*fuera*" de las mismas.[168] Sin embargo, ha llegado a ser evidente que esta diferenciación se apoya en una armonización forzosa del "contenido", que sería desafiada por la crítica romántica. En este sentido, en el vehemente ataque de Hegel a los cabecillas de la escuela romántica y a su teoría de la "ironía" así como también a las diferentes formas de lo "fantástico" romántico, se encuentra contenida la primera reacción sistemática de la filosofía al devenir poético del discurso en la modernidad romántica. Solo porque Hegel reconoció con justeza este proceso pudo estigmatizarlo conceptualmente. Su ataque contra lo fantástico es tan importante como su conocida polémica contra el concepto de ironía: ambas variaciones de la conciencia romántica, lo fantástico y la ironía, han marcado de una forma esencial la literatura moderna.

## 3. El análisis de la forma artística romántica como moderna

El diagnóstico de la forma artística romántica que propone Hegel en la segunda parte de la *Estética* confirma su acuerdo con la definición schlegeliana del arte moderno como reflexivo: "Hemos con ello llegado a la conclusión del arte romántico, a la perspectiva de los tiempos más recientes, cuya peculiaridad podemos encontrar en el hecho de que la subjetividad del artista está por encima de su material y de su producción".[169] Sin embargo, Hegel no dio a entender en ninguna parte que la "interioridad" del arte romántico, esto es, del arte moderno, que era investigada por él de una manera objetiva, pudiese ser aquella interioridad y subjetividad a la cual le había negado el derecho a la existencia artística en el ejemplo

[166] Ibid, p. 233.

[167] Ibid.

[168] Ibid.

[169] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, tomo 14, p. 231. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética*, *op. cit*., p. 441].

de Friedrich Schlegel, Tieck, E. T. A. Hoffmann y Kleist. Más bien, él repitió incesantemente su polémica contra el arte romántico de la época. ¿Cómo se puede explicar esta contradicción?

Una clave al respecto la ofrecen aquellos pasajes en los cuales Hegel discute la "subjetividad interna" y su manifestación, ya nombrada en la crítica al romanticismo, bajo la forma de la "inmediatez", de la "negatividad" o como algo "desagradable" o "malo", y analiza, por otra parte, la forma de aparición de lo "feo" con una intención integradora. En este punto resulta evidente que, bajo el concepto de "forma artística romántica", Hegel no entiende la dirección estilística de una escuela contemporánea que se ha apartado del ideal clásico, y que es rechazada por él, sino el arte cristiano posterior a la Antigúedad, cuyo punto culminante se encuentra representado por la tragedia de Shakespeare, así como también por Dante y Petrarca. Por ende, lo trascendente se halla dado *a priori* como punto de referencia de la "forma artística romántica", la última estación histórica de la historia del arte. A tal punto de referencia pueden vincularse a partir de ahora los momentos particulares correspondientes. En la "forma artística romántica", el presupuesto más elemental de Hegel, esto es, el "espíritu", es reconocido bajo una de las formas especiales en que este se relaciona consigo mismo, mientas que en el caso de la escuela romántica aparentemente solo se podría constatar un subjetivismo "vacío". Así lo sostiene la prímera oración que explica la "forma artística romántica" en su total diferencia con respecto al romanticismo de Hoffmann, Schlegel y Kleist: "Esta elevación del espíritu *a sí* por la que obtiene en sí mismo su objetividad, que si no, debería buscar en lo exterior y sensible del ser-ahí, y se siente y sabe en esta unidad consigo mismo, constituye el principio fundamental del arte romántico".[170] A partir de aquí Hegel puede dar fe de la pérdida de belleza del arte posclásico, pues "en la fase del arte romántico el espíritu sabe que su verdad no consíste en volcarse en la corporeidad".[171] La história del arte, en la medida en que conecta con la historia del espíritu, como la configura Hegel, resulta mediable objetivamente en todas sus formas de expresión. "Subjetividad" significa aquí, por ende, lo contrario del concepto que Hegel le echa en cara a la ironía de Schlegel; esto es, la subjetividad se presenta como "absoluta interioridad" y supone "la negatividad absoluta de todo lo particular".[172] Hegel hipostasió esta interioridad absoluta de la forma artística romántica y la convirtió en el "panteón" en el que "todos los

[170] Ibid, p. 128. [Traducción al español: Ibid, p. 382].

[171] Ibid, pp. 128s. [Traducción al español: Ibid].

[172] Ibid, p. 129. [Traducción al español: Ibid, p. 383].

dioses son destronados" por medio de la "llama de la subjetividad", donde solo hay "un dios, un espíritu, una autonomía absoluta": "el absoluto saber y querer de sí mismo".[173] En realidad, el lugar de la "subjetividad absoluta" ya no es más el arte, sino el pensamiento. Aquí se vuelve evidente la importancia histórico-universal de la "forma artística romántica" en el marco de la *Estética*: en el famoso veredicto de la introducción, Hegel ya había constatado que, en la modernidad, el arte había dejado de ser "el modo supremo y absoluto de hacer al espíritu consciente de sus verdaderos intereses".[174] De esta forma se aclara también el hecho de que el arte de su época y del futuro sea definitivamente superado por el "pensamiento" y la "reflexión" en la función que había cumplido hasta aquí, esto es, ser expresión del "espíritu".[175] Por consiguiente, la "forma artística romántica" se podría entender como fase previa al punto histórico de inflexión del espíritu que se vuelve sobre sí, mientras que el arte romántico actual debería ser considerado como un desvio de esta cualidad.

Esto se muestra de manera especial cuando Hegel libera de la particularidad a aquel momento particular que, en las categorías negativas del mal, había sido considerado en sí mismo como constitutivo de la escuela romántica. Partiendo de la historia de Cristo, entendida de un modo no convencional como la reconciliación procesual del "espíritu", salido de la "finitud", con su "verdad", Hegel interpreta la "finitud" como un mero presupuesto de la reconciliación con el absoluto: la "inmediatez de la existencia", "el corazón natural... como lo negativo, malo" son obligados a pasar "al reino de la verdad y la satisfacción".[176] A partir de aquí también se puede apreciar la contradicción que hay entre "la forma artística romántica" y el arte romántico actual en el terreno inmediatamente poetológico. En la "forma artística romántica", "el dolor", la "muerte", la "penosa sensación de nulidad", "el tormento del espíritu y de la corporeidad"[177] son solo "momentos" de un proceso hacia la reconciliación espiritual, mientras que los momentos particulares del romanticismo actual de Hoffmann y de Kleist permanecen sin reconciliación y deben ser rechazados por Hegel debido a eso. Hegel arriba a una interpretación de la muerte como motivo romántico central en la medida en que, en total oposición a la perspectiva de

[173] Ibid, p. 130. [Traducción al español: Ibid].

[174] Ibid, p. 23. [Traducción al español: Ibid, p. 13].

[175] Ibid, p. 24. [Traducción al español: Ibid, p. 14].

[176] Ibid, p. 133. [Traducción al español: Ibid, p. 385].

[177] Ibid, pp. 133s. [Traducción al español: Ibid].

Schiller (*Die Götter Griechenlands*), critica la conciencia antigua de la muerte y festeja la romántica. "El dolor infinito de este sacrificio de la subjetividad más propia, la pasión y muerte, más o menos excluidas de la representación del arte clásico o que más bien aparecerían únicamente como sufrimiento natural, solo en lo romántico adquieren su necesidad propiamente dicha".[178] Esta necesidad se deriva de la capacidad teleológica del alma: "En el arte romántico, por el contrario, la muerte es solo una extinción del alma natural y de la subjetividad finita, una extinción que solo negativamente se relaciona con lo en sí mismo negativo, que supera lo nulo y que hace posible, por lo tanto, la liberación del espíritu de la finitud y escísión y la reconciliación espiritual del sujeto con lo absoluto".[179] Esta determinación de la muerte individual como comienzo de un tránsito de la finitud a la infinitud es algo que Hegel comparte con la concepción general del romanticismo tardío y de carácter sensible, tal como se encuentra expresada en Novalis, Jean Paul y Kleist en términos de fe personal. Sin embargo, esto no se puede afirmar con la misma seguridad en relación a la poesía de dichos autores. Ni los *Himnos a la noche*, de Novalis, ni el *Príncipe de Homburg*, de Kleist, desarrollan un pensamiento de la muerte unilateraimente teleológico y reconciliador.[180] En este sentido, no resulta sorprendente el hecho de que tampoco en este lugar Hegel vea la posibilidad de relacionar la poesía romántica contemporánea con su concepto de "forma artística romántica". Hegel establece una condición a la configuración de lo feo en relación a la representación de mártires en el arte romántico. La pintura medieval constituye aquí el ejemplo: aquí la fe debe ser complementada por medio de otro momento que "descuelle por encima de este tormento del cuerpo y del alma, y apunte a la reconciliación afirmativa. Esta es la reconciliación del espiritu en sí que se obtiene como fin y resultado de los horrores padecidos".[181] ¡De qué manera categórica la interpretación que hace Hegel de la crueldad se encuentra alejada de aquello que le llama la atención a Heine o a Baudelaire, quienes prescinden ampliamente de la reconciliación y le atribuyen a la crueldad una cualidad autónoma! La crueldad se encuentra bajo el signo de la historía de Crísto, de la "Pasión". Pero el "goce de la crueldad" y la

[178] Ibid, p. 134. [Traducción al español: Ibid].

[179] Ibid, p. 135. [Traducción al español: Ibid, pp. 385-6. Con modificaciones].

[180] Cfr. al respecto Bohrer, Karl Heinz, *Der romantische Brief, op. cit.*, pp. 133s.

[181] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, tomo 14, p. 162. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética, op. cit.*, p. 401].

"voluptuosidad del dolor", que la crueldad provoca, no necesitan de ninguna otra explicación más allá de la estética.

Se pone en evidencia que las concesiones que Hegel le hace al arte en una última fase de la historia del mundo continúan siendo estrechas. En este sentido, se debe considerar con reservas la posición según la cual Hegel esbozaría aquí una estética de lo moderno porque describiría una estética de aquello que ya no es más bello.[182] Ciertamente Hegel reconoce al final que "en las representaciones del arte romántico todo tiene por tanto lugar", "lo máximo y lo mínimo, lo supremo y lo ínfimo, lo ético, lo no ético y el mal".[183] Hegel también admite que "el arte, cuanto más se mundaniza, más se instala en las finitudes del mundo". Esta descripción no se aplica, sin embargo, a las formas artísticas actuales, sino que es vinculada a Shakespeare. De esta forma, la "contingencia de los objetos", "su *objetividad prosaica*",[184] se puede reconocer en el marco de una forma artística a la cual Hegel le atribuye, a diferencia del romanticismo de su época, la capacidad para "colisiones" más elevadas. En este sentido, incluso la "contingencia" continúa siendo integrable aquí en un fin superior. En tanto que Hegel reconoce la imitación de la "contingencia del ser ahí inmediato",[185] incluso de lo más "fugaz", de lo "más pasajero" y de lo "más repentíno",[186] como tendencia propia del momento de la disolución de la forma artística romántica, aprehende conceptualmente, por lo tanto, el modo de lo momentáneo y repentino en lo moderno. No obstante, solo entiende esta tendencia como un procedimiento, como la técnica de un realismo que ya había sido formulado por Diderot[187] y que había encontrado expresión en Goethe y Schiller. Hegel no comprende, entonces, lo "más pasajero" y lo "más momento" como anuncio de una modernidad tal como aquella que Baudelaire proclamó afirmativamente. Justamente su teoria de la mengua de la importancia del arte, que es equiparada a menudo con una presunta teoria de la desaparición del arte, que Hegel en verdad no postuló, se presenta como un obstáculo

[182] Al respecto cfr. Dieter, Henrich, "Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel", en *Poetik und Hermeneutik II*. Múnich,1966, pp. 14s. Igualmente, Marquard, Odo, "Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst", en *Poetik und Hemeneutik III*. Múnich, 1968, pp. 374s.

[183] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, tomo 14, p. 221. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética*, *op. cit*., p. 436].

[184] Ibid, p. 222. [Traducción al español: Ibid].

[185] Ibid, p. 223. [Traducción al español: Ibid, p. 437].

[186] Ibid, p. 227. [Traducción al español: Ibid, p. 439].

[187] Ibid, p. 224. [Traducción al español: Ibid, p. 438].

de principio para una estética de lo moderno. Esto se muestra de forma particularmente clara allí donde Hegel analiza la "maestría en la representación de todos los secretos de la apariencia de los fenómenos externos que se profundiza en sí".[188] También aquí Hegel argumenta puramente en función de una estética del contenido. En el concepto de "aparíencia" no se halla ni siquiera un indicio de aquella fundamentación formal, es decir, estéticamente inmanente, pensó Baudelaire. Según se afirma, el argumento más fuerte para la modernidad de Hegel vendría de la mano de su referencia a la liberación del contenido representado.[189] Pero esta liberación del contenido es entendida a partir de la idea histórico-filosófica del proceso del espíritu del cual participa el arte. En este sentido, Hegel también celebra finaimente lo "infinito" del momento particular de la "personalidad",[190] "un retorno del hombre a sí mismo, un descenso al interior de su propio pecho, con lo que el arte aparta de sí toda limitación fija a un círculo determinado del contenido y de la aprehensión, y hace del *humanus* su nuevo santo: la profundidad y altura del ánimo humano como tal, lo universalmente humano en sus alegrias y sufrimientos, sus afanes, actos y destinos".[191] Henrich nombra como uno de los aspectos moderno de la estética de Hegel su renuncia a una nueva mitología como utopía.[192] Pero también este principio fundamental de la estética hegeliana, dirigido contra Schelling y el romanticismo temprano, ha prescripto de una manera extraña a partir del desarrollo del arte posteríor a 1969. Y con ello tiene que ver el hecho de que la referencia de Hegel al carácter "parcial" del arte no implique que este último sea pensado desde una perspectiva moderna.

Se ha demostrado que Hegel no pudo encontrar lo "infínito" de la personalidad en el carácter romántico, sino que se vio remitido al paradigma prerromántico. Lo "universalmente humano" no se hallaba dado, para él, ni en las figuras de Kleist ni en las de Hoffmann. Esto es un indicio de que las mencionadas categorías de Hegel, aparentemente modernas, no se pueden desprender del canon estético clásico con el cual se encuentran comprometidas. En la medida en que no puede negar el momento particular, Hegel solo traslada la teodicea al "carácter" mismo. Si Hegel puede postular aquella máxima con la cual se encuentra comprometido también el

[188] Ibid, p. 227. [Traducción al español: Ibid, p. 439].

[189] Ibid, pp. 233s.

[190] Ibid, p. 237. [Traducción al español: Ibid, p. 444].

[191] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[192] Henrich, D., "Kunst und Kunstphilosophie", *op. cit.*, p. 14.

concepto de presente de Heine –"Solo el presente es nuevo, lo otro está cada vez más pálido"–,[193] esta hace referencia al presente del "espíritu" procesual, pero no al presente del arte moderno. Ahora queda también claro por qué Hegel debió lanzase tan inexorablemente en una campaña contra los teóricos y poetas románticos más importantes: al negarles todo rango reflexivo y artístico, logró excluirlos de su construcción de una historia del arte moderno. Esto fue necesario porque los románticos ponían objetivamente en duda la fundamentación histórico-filosófica de su estética. La posibilidad de que un arte tal hubiera podido aspirar a tener un contenido real habría contradicho la construcción del "espíritu" en la historia. En este punto resulta evidente de qué manera la renovación histórico-filosófica de la teodicea que hace Hegel al excluir el mal particular que aparecía en la estética romántica fundamentaba teóricamente la concepción idealista del arte de una manera que entorpecería y retrasaría la aceptación de la modernidad literaria en el proceso de formación alemana del siglo XIX y XX.[194] Las dos categorías que fundan en verdad la modernidad del romanticismo, la *reflexividad* y lo *fantástico*, son valoradas negativamente por Hegel. El conocimiento de las potencialídades de estas categorias para un arte futuro fue ocultado por su análisis ya que este las diluyó en la crítica a la pérdida de realidad y al mal "vacío". Quienes guiaron en lo sucesivo el discurso literarío y científico siguieron este veredicto. Heine, en cambio, ironizó acerca del romanticismo como escuela a partir de la figura de su teórico, Friedrich Schlegel, y lo combatió en términos politicos, pero salvó el motivo fantástico y no ocultó en lo absoluto su fascínación por él. En los tiempos posteriores, su comprensión de lo fantástico se perdió hasta que fue redescubierta por los surrealistas. Lo fantástico quedó oculto por largo tiempo en Alemania por medio de la unidimensionalídad del juicio de Hegel.

[193] Hegel, Georg W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, tomo 14, p. 238. [Traducción al español: *Lecciones sobre la estética*, *op. cit.*, p. 445].

[194] Cfr. al respecto Bohrer, Karl Heinz, "Die permanente Theodizee", en *Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik*. Múnich, 1988, pp. 133-161.

# III. Los jóvenes hegelianos: *los Anuarios de Halle*

La relación tan negativa de la inteligencia política del *Vormärz* y del *Nachmärz* hacia el romanticismo estuvo determinada sobre todo por dos factores: el rol que desempeñaron Friedrich Schlegel y Friedrich von Gentz en el marco de la restauración de Metternich,[1] y la función que cumplió el arte del romanticismo tardío para la burguesía apolítica y contrarrevolucionaria y para el gobierno conservador de la "santa alianza", especialmente el prusiano. No analizaremos aquí el período tardío de Friedrich Schlegel, sino tan solo cómo dicho período se reflejó en la publicistica de los jóvenes hegelianos. No se puede dudar en lo absoluto de que Schlegel sufrió un cambio espiritual y político desde sus comienzos experimentales y progresivos hasta sus posiciones ultraconservadoras, después del año 1800. Sin embargo, continúa siendo necesario preguntarse si este cambio ya se encontraba anunciado en la fase del romanticismo temprano, como afirmarán por primera vez los jóvenes hegelianos.

## 1. La teoría estética de Arnold Ruge

Durante el periodo del *Vormärz* y en relación a la critica de los jóvenes hegelianos al romanticismo, la posición más importante argumentativa y conceptualmente y más influyente en términos políticos fue la de Arnold Ruge. Las *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart* [Lecciones sobre la literatura alemana del presente] (1847) de R. E. Prutz transmiten, completan y modifican levemente en cuanto al juicio valorativo la imagen que divulgaron los *Anuarios de Halle* acerca del romanticismo. En su *Neue Vorschule der Ästhetik* [Nueva introducción a la estética, 1837], Ruge se había

[1] Cfr. al respecto Pepperle, Ingrid, *Junghegelianische Geschichtsphilosophie und Kunsttheorie*. Berlín, 1978, pp. 18722. Además, Hohendahl, Peter Uwe, *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus. 1830-1870*. Múnich, 1985 pp. 129s. La presentación de Hohendhal tiene el defecto de que asume de manera ciega la tesis de Peter Bürger según la cual la función de la vanguardia del surrealismo habría sido la disolución de la autonomía estética. Hohendahl hace esto en la medida en que rompe la relación romanticismo/vanguardia y lo sustituye por medio de la relación romanticismo/critica.

referido al "mal" en la líteratura como lo feo, basándose inmediatamente en las lecciones de Hegel sobre estética, publicadas dos años antes. Por otra parte, había discutido la forma del mal a partir del ejemplo de E. T. A. Hoffmann y de Heíne. En su determinación conceptual de la "fealdad", Ruge definía lo estéticamente "feo" y el "mal" como "conflicto del espíritu finito con su concepto, el espíritu divino y eterno".[2] El "mal", dice Ruge, "cierra su oído frente al discurso de las leyes que son en sí y para sí, en las cuales se expresa el espíritu en su verdad".[3] Es el "sentimiento desenfrenado de sí" del "espíritu finito" el que se revela "contra sus mejores intereses".[4] En el marco del arte, Ruge toma a E. T. A. Hoffmann como ejemplo del "espíritu meramente finito" que, en rebelión contra el "espíritu infinito", se vuelve malo. "Semejantes modelos son la locura original y completamente particular, lo espantoso que supera a la fantasía –*Los elíxires del diablo* de Hoffmann, por ejemplo–, el poder de lo demoníaco, que es puesto de relieve para provocar el deseo y a menudo solo el escándalo y que es convertido en la cima de muchas representaciones".[5]

¡A diferencia de la estética de Hegel, a la cual Ruge le rinde sus respetos como discípulo suyo en la discusión acerca de la "ironía",[6] aquí no se niega la posibilidad de que el efecto estético del mal impresione a la "fantasía"! Ruge parte abiertamente de lo "malo" como fantasmagoría estética y ni siquiera le niega "originalidad". El mal no se prohíbe, entonces, como sucede todavía en Hegel, porque no sirve estéticamente, sino porque se encuentra en oposición a la representación idealista del "espíritu", como la pensó Hegel. Para Hegel, de esta oposición se seguía también de manera necesaría el déficit estético del mal. Para Ruge, esto ya no es más así. Él recela, de una manera diferente a Hegel, de la carrera del "mal" como fantasmagoria que se ha independizado completamente del "espíritu": "La poesía puede y está obligada, además, a representar el espíritu en declíve, pero no en su aislamiento y en su aferrarse a sí mismo, sino en su salvación".[7] Ruge no evalúa hasta qué punto este aislamiento del "mal", que lamenta encontrar en la "poesía más moderna", es el producto de un proceso histórico necesario. Él

[2] Ruge, Arnold, *Neue Vorschule der Ästhetik*. Reproducción de la edición original de 1837, Hildesheim. Nueva York, 1975, p. 94.

[3] Ibid.

[4] Ibid, p. 97.

[5] Ibid, p. 100.

[6] Ibid, p. 168.

[7] Ibid, p. 100.

postula más bien la fórmula de la "salvación" –Hegel había hablado de la necesaria "salvación" de lo particular– como una ley absoluta y aclara esto a partir de una pintura de Rafael, como si la norma de la armonía todavía tuviese que ser válida para el presente.[8] Si Hegel aún había intentado identificar a algunos románticos particulares, como Hoffmann y Kleist, como ejemplos de una desviación estética, Ruge confronta con el estilo de lo "interesante" y lo "picante" y lo presenta como un elemento constitutivo de la escuela romántica. Por medio de estos conceptos, Ruge ya no se ocupa más de la descripción que hace Friedrich Schlegel de la literatura "moderna",[9] sino que ataca al representante actual de esta escuela que considera más peligroso, esto es, a Heinrich Heine: "Pero quien más ahonda en el mal es la genialidad de aquel sujeto que solo se tiene a sí mismo como objetivo. Esta genialidad difama a todos los dioses y al cielo entero. Esta escuela, que ha asumido hasta tal punto la fama de la genialidad que ha hecho que ahora lo genial y lo frívolo sean considerados prácticamente sinónimos, expone el concepto de fealdad de la forma más clara. Lo hace al exigir que olvidemos todo y que silbemos eternamente, como al pardillo, el lindo refrán: ¡el mundo está lleno de viento, yupi!".[10] Heine es para Ruge la expresión más importante de esta actitud: "Con mucho talento e ingenio, hace poco Heine abrió nuevamente el baile de estos espíritus renegados. Se puede descubrir con facilidad la depravación del pensamiento en la que ha ido a parar".[11] Esta depravación consiste en que, a partir de la concepción de Heine, "la movilidad del espíritu finito" se presenta como la "verdad" y en el hecho de que a él no le preocupe cuál "sea el movimiento de la totalidad".[12] De esta forma, Heine habría tomado parte del "incumplimiento del espíritu" en el que se expresa lo "feo".[13] Pero esto significa que esta "fealdad" no posee "una autoconciencia completa",[14] pues solo el "espíritu real es la acción independiente en la autoconciencia".[15] Completamente en conexión con la definición hegeliana del "mal", para Ruge se trata de negarle carácter de realidad a su forma de aparición estética: "En lo feo, el espíritu se opone a su propia acción independiente. De

[8] Ibid.

[9] Cfr. Schlegel, Friedrich, *Kritische Schriften, op. cit.*, pp. 149, 161.

[10] Ruge, Arnold, *Neue Vorschule der Ästhetik, op. cit.*, p. 101.

[11] Ibid, p. 101.

[12] Ibid.

[13] Ibid, p. 105.

[14] Ibid, p. 104.

[15] Ibid, p. 105.

manera que si ahora lo feo debe convertirse en esta acción independiente, es decir, en la realidad espíritual, entonces se debe ver en él justamente lo contrario de lo que es en tanto fealdad".[16] A partir de esta lógica, las consecuencias estéticas negativas de lo "feo", o más precisamente del "mal", esto es, la reacción del "horror" y del "espanto", son integradas en el "espíritu"; ellas son el "sentimiento de pérdida de sí".[17] Pero en "este mismo sentimiento la conciencia se gana nuevamente a sí misma, pues se acuerda de lo que es en verdad este estado, es decir, autoconciencia perdida".[18] Por ende, ciertamente Ruge reconoce por un momento, como ya vimos, la lógica propia del fenómeno estético. También reconoce que en la modernidad reina cada vez más una estética del horror. Pero le niega a esta lógica su carácter conceptualmente autónomo y la integra en el reino del "espíritu": "El horror y el espanto son la superación de la fealdad en el sentimiento; la presencia del espíritu es la superación de la fealdad en el conocimiento".[19] Ruge se opone con todos los medios de la lógica idealista y de la retórica moral a la posibilidad de que el "mal", como ha sucedido, se aparte como discurso estético de la filosofía y de la ética práctica. En este punto no es pensada la posibilidad de que el "horror" estético sea autorreferencial y no esté mediado a través de la autoconciencia, permanentemente idéntica al espíritu, como movimiento de la reflexión; por lo tanto, no se piensa la posibilidad de que permanezca sin mediación alguna. Por ende, la fealdad no mediable es, para Ruge, lo que aparece en Heine. Por este motivo, Heine es atacado de una manera especial, puesto que su éxito ya no puede ser negado frente a muchos.[20] Y este éxito tiene implicancias políticas, pues para Heine "la libertad con respecto al Estado" no sería más que "la arbitrariedad de todos sin la atadura de una voluntad".[21] La polémica de Ruge contra las posibles consecuencias del anarquismo individualista de Heine continúa vinculada de manera reconocible al pensamiento hegeliano de la responsabilidad en relación al todo. Así, en algunas explicaciones particulares de la mentalidad de lo "feo", que sería propia de Heine, se pone en evidencia el dogmatismo de Ruge. Este se convierte en un dogmático a raíz de una idea abstracta, sistémica, que hace que, frente a la "idea", deba subestimar la recelosa subjetividad estética

[16] Ibid.

[17] Ibid, p. 107.

[18] Ibid.

[19] Ibid.

[20] Ibid, p. 102.

[21] Ibid.

que constituye la expresión de una nueva conciencia. "El anhelo de amor y los lamentos de amor, que se dirigen a la comunidad del mundo de lo bello como si este fuera algo real y verdadero, son un fenómeno sublime, como aquel que aparece en la creencia y en la aspiración de la juventud y encuentra su expresión, luego, de una manera equivocada en la obra de Heine. No obstante, el lamento de Heine por la falta de amor es un fenómeno feo, así como también lo es su anhelo del amor como algo inalcanzable porque no existe ninguna forma de amor que encuentre su punto culminante en la burla acerca de su propio sentimiento".[22] En este sentido, el intento de Ruge por revivir lo "feo", cuyo carácter estético había sido reconocido por Heine, se revela como el gesto ingenuo de un hombre de escuela que cree en la teoría, de un hombre al cual no le resulta accesible ninguna experiencia primariamente estética: Ruge se siente autorizado a contraponer la incuestionable convención del lenguaje general a los lamentos de amor del escepticismo de Heine, que surgen de una posibilidad más profunda de la conciencia. Sin embargo, de esta forma ya se insinúa un resentimiento, que más tarde también será virulento en el plano político, contra un arte escandaloso, "feo" o "inmoral". Este resentimiento hablaría en nombre de la generalidad "sana". De hecho, en la sospecha de Heine con respecto al amor, que Ruge considera tan digna de desprecio y que presenta como un síntoma de la "fealdad" sin pretensiones de realidad, se vuelve claro el futuro escepticismo del artista frente a la verdad devenida ideología. La reacción de Ruge es sin dudas sincera, pues, como discípulo de Hegel, no está en condiciones de comprender la reflexión lírica interior de la melancólica ironía de Heine. Por cierto, la "ironía" romántica ya había sido desenmascarada por Hegel y acusada de nulidad. Como "enfermedad de nuestro tiempo", Ruge repite en un pasaje más tardío el veredicto de Hegel acerca de la "subjetividad vacía"[23] e introduce nuevamente a Heine como ejemplo de esta "falsa ironía".[24]

En este contexto, Ruge nuevamente intenta explicar esta falsedad a partir del concepto de "anhelo". Aquí se muestra, aún con mayor claridad que en el rechazo de la burla del amor de Heine, que se ha producido un salto de conciencia entre la posición idealista de Hegel y de su discípulo Ruge, por una parte, y la nueva conciencia del anhelo insaciable, que formuló Heine y retomó luego Baudelaire, en tanto modo existencial del artista posromántico, por otra parte.

[22] Ibid, p. 102.
[23] Ibid, p. 168.
[24] Ibid, p. 172.

Siguiendo la argumentación que expone Hegel en la *Fenomenología*, Ruge sostiene: "La falsa ironía es autoengaño en la medida en que realmente ve en la subjetividad poderosa en términos formales lo absoluto sustancial y se considera a sí misma como promesa y anuncio de la libertad. No obstante, ella es hipocresía cuando ha perdido absolutamente el objeto de su promesa o de su anhelo y, sin embargo, postula el anhelo y el objeto del anhelo: amor, libertad, etc".[25] Lo que Ruge reconoce aquí de una manera negativa es la interpretación romántica tardía de la categoría de lo "infinito", que ya hemos discutido a partir del ejemplo del programa romántico de Baudelaire.[26] Baudelaire expuso el sentimiento del yo enajenado de todo en el primer fragmento en prosa de *Spleen de París*: el "extranjero" imaginario (*L'étranger*) no conoce ninguna respuesta para la pregunta acerca de lo que más anhela. Rechaza las posibilidades más sublimes y atractivas hasta que, al final, menciona a las "nubes" como objetivo de su anhelo inexpresable. Este anhelo de Baudelaire explica también la polémica de Ruge: lo que este malinterpreta como una contradicción, al remitirse al concepto de hipocresía desarrollado por Hegel en la *Fenomenología*, es la existencia en devenir como estado de ánimo indefinible, una existencia que no tiene ningún reaseguro ideológico, pero que, sin embargo, posee anhelos que, por su propia falta de objeto, por así decirlo, trascienden todo posible contenido.

En esta polémica temprana contra Hoffmann y Heine, Ruge intentó desrealizar lo romántico como el "mal", es decir, "lo feo". En este punto, permaneció en el marco de un medio relativamente hermético, la estética filosófica. Esta constituyó la posición ortodoxa del período posthegeliano, a cuyo ámbito pertenecieron autores como Ch. H Weiße y Friedrich Theodor Vischer.

## 2. La crítica histórico-filosófica de los *Anuarios de Halle*

La critica más influyente públicamente que dirigieron los jóvenes hegelianos al romanticismo se halla formulada en el manifiesto *Der Protestantismus und die Romantik* [El protestantismo y el romanticismo], que apareció, desde octubre de 1839 hasta marzo de 1840, en cuatro números consecutivos de la revista los *Anuarios de Halle para la ciencia y el arte alemán*. Estos anuarios habían sido editados por Ruge y Th. Echtermeyer desde el primero de enero de 1838 como nuevo órgano del desarrollo del pensamiento. Ellos debían

[25] Ibid.

[26] Ver la primera parte, cap. 3 de este libro.

exponer la "conciencia del presente", según decía el prospecto, y debían suplantar, de este modo, a los *Berliner Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* [Anuarios berlineses para la crítica cientifica], que habían devenido desde 1827 el órgano de los viejos hegelianos.[27] La confrontación con el romanticismo que es introducida aquí es estratégica y abarcadora. Luego de una presentación del trasfondo histórico y teórico de los románticos, que es realizada a partir de la perspectiva de los jóvenes hegelianos, sigue la polémica contra Friedrich Schlegel como teórico y contra August Wilhelm Schlegel como propagandista. El análisis de la cultura de salón del romanticismo tardío constituye el cierre. Aquí se analiza sobre todo el rol político que desempeñó Friedrich von Gentz, representante publicístico de Metternich y dandy romántico de carácter arquetípico, que murió en 1832. Este último era para los jóvenes hegelianos el enemigo político por excelencia. También fue atacado en escritos especificos, como por ejemplo, en el ensayo "Friedrich von Gentz und das Prinzip der Genußsucht" [Friedrich von Gentz y el principio del hedonismo], que apareció en los *Anuarios de Halle*, y en el ensayo de Ruge: "Friedrich Gentz und die politische Konsequenz der Romantik" [Friedrich Gentz y la lógica política del romanticismo].

El hecho de que el ataque al romanticismo como pensamiento y movimiento sea formulado en términos de un manifiesto del "órgano del nuevo tiempo", como se lo denominó entonces, ya permite evaluar la importancia de esta enemistad: "Romanticismo" no es solo el nombre de una escuela literaria del pasado, sino una denominación para aquellos que se presentaban como enemigos de un presente enfáticamente reivindicado y que debían ser aniquilados como peligro político. El nombre "protestantismo" en el título del panfleto remite al programa antirromántico de comprensión de la historia del cual se partía: no de la Edad Media católica, que ya Heine había identificado con el concepto "romanticismo", sino de la reforma como "proceso de autoliberación".[28] El romanticismo es caracterizado como un movimiento antirracionalista y contrailustrado, que se dirigiría contra este proceso. En este punto, aparece el concepto hegeliano del "subjetivismo" como categoria directriz: "el curso histórico del romanticismo es la propagación de esta voluntad en la totalidad del mundo objetivo".[29] Invocando a Hegel, los "precursores del romanticismo", Jacobi y Hamann, aparecen como

[27] Pepperle, Ingreind, *Junghegelianische Geschichtsphilosophie und Kunsttheorie*, *op. cit.*, pp. 32s.

[28] *Hallische Jahrbücher 1839*, columna 1961.

[29] Ibid, columna 1401.

"sujetos sentimentales".[30] Se establece una polémica especial contra la posición de la "subjetividad empírica", la cual en Jacobi al menos continuaría siendo un principio, mientras que en Hamann no iría más allá de la mera representación de su "yo empírico". "Hamann, el 'mago del norte', el eterno formulador de acertijos, que no puede ser develado porque su propia nulidad empírica es el contenido de su oráculo; él, que pone tanto valor en la creencia y purifica tan poco como Jacobi su sí mismo natural y pecaminoso; más aún, que insiste todavía más y más enfáticamente en su yo malo, justamente en su pecaminosidad misma; este es, por cierto, el otro yo de Jacobi, con el cual este último se encuentra en intercambio epistolar".[31] Si bien se considera que la función del discurso profético es, en el marco de la "aridez prosaica de la época de la Ilustración", un factor subjetivo comprensible, se le niega un significado objetivo. Como se puede reconocer a partir de la situación de 1839, la forma oracular no habría sido otra cosa "que la rudeza del yo empírico que tenía miedo de entregarse como Dios lo había creado, con todas sus contingencias".[32] Ya en la primera reconstrucción de la mentalidad romántica se muestra de qué modo el idealismo de Hegel es esgrimido como criterio contra una subjetividad literaria que se presenta como archienemiga y que, en virtud de su autocomprensión autobiográfica y poetológica, se convertiría en el foco central para la literatura moderna. Justamente Hamann será redescubierto como un profeta de la poesía.

También la literatura del "*Sturm und Drang*" y del "sentimentalismo", interpretada en términos negativos y subjetivos, será incluida en este veredicto contra los precursores de la modernidad literaria.[33] El reproche de subjetivismo se dirige igualmente contra la recepción de la novela inglesa, sobre todo la de Sterne, así como también contra los escritos de Lavater. A la luz de los *Anuarios de Halle*, el interés antropológico-psicológico de la literatura sentimental y su subjetividad definida estéticamente aparecen, en total conexión con la crítica ilustrada al "soñador", como "tormento de sí", como la "otra cara de goce de uno mismo": la subjetividad estética se abstraeria de "toda objetividad y de toda realidad".[34] El significado recientemente descubierto que recibió el yo, con todos "sus humores, tonterias, contingencias", para esta generación es rechazado en nombre de

[30] Ibid, columna 1972.

[31] Ibid, columna 1975.

[32] Ibid.

[33] Ibid, columna 1993.

[34] Ibid, columna 1997.

la identidad espiritual del yo. En este contexto, es condenada de manera programática la "importancia exagerada que el sujeto de entonces no solo depositó sobre las disposiciones más individuales de su naturaleza interna, sino también sobre los propios movimientos y estados de ánimo de su corazón".[35] De esta forma se rechaza el descubrimiento de la biografía subjetiva, tal como esta había sido contrapuesta por Rousseau, cincuenta años antes, a una psicología esquemática y normativa, y como siguió siendo llevada adelante en algunos intentos prerrománticos. En esta polémica de los jóvenes hegelianos contra la subjetividad aparece ya el fundamento de la argumentación del idealismo tardío a partir de la cual será criticada, por Julian Schmidt, en los años sesenta la obra de Balzac y será recibido negativamente en los años ochenta el naturalismo francés, en especial la sintomatología de Zola. Las repercusiones negativas en el plano literario de esta crítica al romanticismo, motivada especialmente de manera política, ya son claras en su fundamentación: la actitud positiva frente a Goethe y Schiller es posibilitada por medio de la acentuación del proceso de objetivación, de la idea de reconciliación de lo subjetivo con lo objetivo, que es reconocida de diferentes maneras en la obra poética de estos dos autores.[36] Frente a esto, a Jean Paul, que ya había sido duramente criticado por Hegel en su *Estética* por medio del concepto de "humor subjetivo",[37] se le dirigirá el reproche principal de haber postulado una "ironía que despreciaba el mundo y que era propia del idealismo más subjetivista":[38] "Este humor que desprecia el mundo es pura negación, asume en sí lo objetivo simplemente para destruirlo. Lo objetivo en cuanto tal es, para él, lo no verdadero, la totalidad de las actividades y las aspiraciones de los hombres no son más que vanidad. Lo único positivo en esta destrucción del mundo continúa siendo el goce de sí que debe sustituir al entusiasmo, pues este solo es posible cuando se trata de la representación de un mundo lleno de Dios y verdadero".[39] Lo que en el caso de Hegel aún se oculta bajo un sistema conceptual estructurado formalmente, pero que ya ha devenido claro como interés, es puesto de relieve en los *Anuarios de Halle* como un interés político inocultable. La literatura es juzgada según su función en relación a un concepto de "realidad" entendido afirmativamente y según su realización en el curso progresivo de una historia que es

[35] Ibid, columna 1998.

[36] Ibid, columna 2113.

[37] Ver la segunda parte, cap. 2 de este libro.

[38] *Hallische Jahrbücher, op. cit.*, columna 2127.

[39] Ibid, columna 2130.

pensaba en términos de progreso. En este sentido, la critica de los jóvenes hegelianos al subjetivismo prerromántico y romántico como pérdida de realidad es el primer ejemplo históricamente representativo de una crítica de origen politico a la literatura y al arte. La argumentación en nombre del concepto de realidad de comienzos del siglo XIX, que tiene lugar en este contexto, ya permite reconocer la escisión entre el discurso político y la imaginación artística que será caracteristica de las próximas manifestaciones de la modernidad. Si la crítica de los jóvenes hegelianos se vuelve especialmente contra el romanticismo y sus precursores, sus argumentos anticipan hasta en sus detalles la critica posterior a la modernidad literaria. De hecho, esta última fue atacada de manera especial justamente en aquellos momentos en los cuales fue considerada "romántica". La oposición paradigmática de la critica de los jóvenes hegelianos a la subjetividad resulta todavía más evidente en la medida en que el argumento político fundamental no surte efecto completamente, sino que la posición asumida aún es expresada por medio de categorías filosóficas: subjetividad-realidad.

El auténtico análisis del romanticismo comienza con una extensa presentación de Novalis como "paradigma de lo que, junto a él y tras él, principalmente dañó largo tiempo a la conciencia alemana en su profundidad".[40] Los editores citan en una nota a pie de página un pasaje de la novela *Enrique de Ofterdingen*, en la cual se habla acerca del "sueño del sol" y del "mundo de sueños que vuelve en sí"[41] en un lenguaje que ya contiene elementos metafóricos como aquellos que serán corrientes desde Büchner y Hebbel. "La caracterización más inmediata de este hombre" afecta "al corazón de nuestra época".[42] De manera correspondiente con esta estimación intuitivamente correcta, la caracterización que introduce a Novalis es casi entusiástica, pues aparece vinculada con la perspectiva política de la Revolución Francesa, que acababa de iniciarse y de cuyo espíritu habria tomado parte tanto Novalis como Schiller, Fichte y Goethe. En el comienzo de la discusión es colocado el ensayo "La cristiandad o Europa", él cual es utilizado permanentemente para demostrar el conservadurismo político de Novalis y del romanticismo en general. Resulta mayormente llamativa la atención con la que se diferencia aquí entre la verdad, como el "descubrimiento... del espíritu absoluto", por una parte, y el defecto, es decir, la "idea fija

[40] Ibid, columna 2136.

[41] Ibid, columna 2135.

[42] Ibid.

de un esplendor del espíritu que se ha perdido", por otra parte.[43] Novalis no solo es alabado como poeta de una "fantasía libre y una belleza confortable",[44] sino que incluso es eximido de la sospecha de no haber comprendido "el proceso histórico" y de no haber depositado ningún tipo "de confianza en el dios de la historia".[45] Esta defensa tiene lugar por medio de la referencia a sus principios histórico-filosóficos: "Así, para él, el espíritu, su conocimiento de los fundamentos de sí mismo y el conocimiento del fundamento de sus pensamientos, del movimiento y del ritmo de su autoprofundización histórica, es lo verdadero".[46] Casi se podría salvar a Novalis, el inspirador de Hegel, para una filosofía de la historia hegeliana del espíritu consumado en sí mismo. Pero a esto se opone "su barniz místico", que le oculta "la seguridad del camino".[47] De esta forma sucede que, aun cuando Novalis anuncie realmente "el espíritu libre y su iglesia invisible",[48] se equivoca al hacer, según sus propias palabras, de la "iglesia visible" y de su jefatura el "ideal del futuro".[49] Con emoción es alabada la capacidad utópica en un sentido espiritual que posee Novalis, pero es lamentada la falsa "mediación con la realidad" de esta nueva "libertad". Así, esta última deviene "falta de libertad".[50] Es mencionado críticamente el juicio equivocado de Novalis acerca de la historia concreta, en especial su juicio equivocado acerca de la Reforma. Por medio de una detallada exposición de la profecía de una nueva época, que aparece en *Ofterdingen*, es mostrada la brusca transformación de la interioridad libre en una "objetividad" no libre, "extraña y pasada": "Desechar el sentimiento excesivo de sí mismo en favor de un objeto extraño –la libertad excesiva en aras de la rígida necesidad– ¿significa alcanzar la verdadera libertad y la auténtica paz?".[51] En esta pregunta del *Manifiesto* se encuentra expuesta de una manera ejemplar toda la deducción del catolicismo político y del conservadurismo místico a partir de la subjetividad, esto es, la teoría acerca de la relación entre subjetivismo y objetivismo. Con ello se establecen los presupuestos para comprobar de manera fulminante que en la mística

[43] Ibid, columna 2138.
[44] Ibid.
[45] Ibid, columna 2139.
[46] Ibid, columna 2139s.
[47] Ibid, columna 2140.
[48] Ibid.
[49] Ibid.
[50] Ibid.
[51] Ibid, columna 2144.

religiosa de Novalis, especialmente en los *Himnos a la noche*, se encuentran también las fuentes del romanticismo contemporáneo.[52] A partir de ahora, los *Himnos a la noche* y el *Ofterdingen*, pero especialmente el propio motivo de la "noche", pueden ser explorados en busca de su autorreferencia "enfermiza": "Así, el placer de este sentimiento de la noche, el escalofrío de la pérdida de sí, a partir de la cual el sujeto se ve reducido a sentimiento de sí, es el horror".[53] Las categorías centrales del "romanticismo", que Hegel solo puede incorporar de manera mediata, y que Heine y Baudelaire han concebido con la misma terminología, pero asumido de forma inmediata, es decir, la "profundidad de la voluptuosidad" o la "voluptuosidad del dolor", son puestas de relieve por el lenguaje de los *Himnos a la noche*. Esta presentación del arte de Novalis no puede ocultar la fascinación que este ejerce incluso sobre los autores de los *Anuarios de Halle*, aun cuando ellos se rijan fuertemente por el concepto rector de "realidad". Finalmente, Novalis es juzgado a partir de este concepto directriz del discurso antirromántico. De manera estratégica se cita en este caso la critica del Novalis al *Wilhelm Meister*, según la cual "lo romántico" se "hundiria allí".[54] El *Manifiesto* secunda la opinión de Novalis y descubre en el *Wilhelm Meister*, ahora juzgado de una manera positiva, una obra que "se conecta fuertemente con la realidad"[55] y en Novalis, en cambio, el principal defensor de lo "maravilloso" como lo "no moderno".[56] Aquí se vuelve completamente evidente en qué medida en esta época, esto es, en la época en que los jóvenes hegelianos revisan la tradición literaria, lo "maravilloso", es decir, "lo fantástico", que Heine había caracterizado por primera vez como fantasmagoría moderna, solo puede ser entendido como valor sintomático. Esto queda particularmente claro en el tratamiento de la obra de Achim von Arnim. Este solo es nombrado en el *Manifiesto*, pero no es realmente discutido. En una reseña específica acerca de la obra de Achim von Arinm, editada en 1839 por Wilhelm Grimm, el reseñador de los *Anuarios de Halle* llama especialmente la atención acerca de la narración *Isabel de Egipto* y discute en este punto, de manera enfática, la caracterización de lo fantástico que hace Heine.[57] Resulta llamativo aquí que, contra el diagnóstico de Heine del "horror", en los *Anuarios de Halle* se

[52] Ibid, columna 2145s.

[53] Ibid, columna 2146.

[54] Ibid, columna 2151.

[55] Ibid.

[56] Ibid.

[57] Ibid, columna 2085.

hable de una transformación del "horror" en "ideal": las historias de fantasmas solo servirían como "marcos con formas arabescas", el "carácter estrecho de las ceremonias de la corte" sería ironizado.[58] El manierismo fantástico es criticado en términos generales como pérdida del "valor clásico"[59] y es enfatizado, en cambio, el espíritu de Arnim que se vuelve al "presente con solemnidad",[60] es decir, que "describe las condiciones sociales de su tiempo". En este último punto se menciona el ejemplo de la *Condesa Dolores*.[61] Cuando Arnim describe "las viejas costumbres y relaciones", estas suceden en el "espíritu del nuevo tiempo", esto es, de la época revolucionaría y de sus transformaciones. En aquellos otros textos en los cuales es necesario criticar lo "divertido" y su "entusiasmo del sentimiento que tensa los nervios", como, por ejemplo, en "Halle und Jerusalem", se resalta simultáneamente el poder enmendador de la "vigorosa alegría de vivir".[62] La tendencia de la reseña se dirige a remarcar la emancipación de lo "puramente objetivo" con respecto a lo "misterioso del entusiasmo natural";[63] ella remite al "placer más puro de la creación objetiva"[64] y a un mensaje moral y social: "La mística que, después de todo, se puede vislumbrar especialmente en el ánimo de Golno como deseo de hacer oro no se puede consolidar de manera completa. Así indica Arnim que la mística no pertenece a la región sana de los estratos artesanales y debe ser criticada".[65] Para esta puesta fuera de funcionamiento de los elementos fantásticos es revelador el hecho de que justamente la narración que despertó el interés especial de André Breton, es decir, *Los señores mayorales*, sea valorada como aquel punto en el que se inicia lo "anormal y lo enfermizo".[66] La diferencia que hay entre la reseña de los *Anuarios de Halle*, por una parte, y la presentación que hace Heine de los elementos fantásticos de Arnim, por la otra, muestra de una manera particularmente adecuada que en la critica del siglo XIX al romanticismo no se prosiguió la ambivalencia de Heine. Ajustándose a los criteríos de Hegel, la crítica del siglo XIX al romanticismo se volvió, en cambio, unidimensional. El rechazo de lo "fantás-

[58] Ibid, columna 2086.
[59] Ibid, columna 2082.
[60] Ibid.
[61] Ibid.
[62] Ibid, columna 2084.
[63] Ibid, columna 2085.
[64] Ibid, columna 2095.
[65] Ibid.
[66] Ibid.

tico" se halla dirigido al menos de una manera equivalente contra las formas contemporáneas del romanticismo tardío y contra lo fantástico romántico originario. La critica literaria de los *Anuarios de Halle* es una crítica práctica de la época.

Por eso la critica al romanticismo del *Manifiesto* está fundamentada de una manera analíticamente estricta. Esta forma también se diferencia en lo fundamental de la posición polémica de Heine. El verdadero objetivo de la crítica, *Friedrich Schlegel y su doctrina* y *A. W. Schlegel y la propaganda romántica,* recién es alcanzado cuando se menciona históricamente el desarrollo del "subjetivismo" en su forma sensible-sentimental, poético-mística y reflexiva (Schlegel). El ataque a Friedrich Schlegel es introducido en toda su agudeza en la medida en que, conectando plenamente con el juicio de Hegel, se le quita la cualidad de "filósofo".[67] Para ello es introducido un concepto nuevo, es decir, el concepto de "dogmatismo",[68] el cual denuncia en qué medida la crítica de los jóvenes hegelianos desarrolla una conciencia que se orienta en términos de una crítica de las ideologías: "Los románticos son los dogmáticos modernos. La filosofía es un asunto de la ciencia, la doctrina, un asunto de la vida".[69] Nuevamente en conexión con Hegel, la fundamentación de esta tesis surge de la exposición polémica del concepto schlegeliano de ironía. A diferencia del método platónico, el método puro de la duda dialéctica, "en la ironía de Schlegel, la genialidad que permanece indescifrable y burlona" se vuelve contra aquello que Schlegel denomina "trivialidad armónica", "lo supremo y lo último".[70] La ironía aparece aquí como la "inmediatez del yo genial",[71] vaciada de toda referencia objetiva. Mientras que Hegel aún explicaba la ironía como una mala interpretación de la estructura fichteana del yo reflexivo, el *Manifiesto* va un paso más allá. Este separa la ironía de todo tipo de interés filosófico, por no hablar de un interés de carácter poetológico, y la estigmatiza como la voluntad pura de un subjetivismo privado, inmediato. Así, la ironía se convierte en mera "parodia" de lo otro. Esta fórmula condenatoria se desarrolló de tal forma que pasó de tener el estatuto de un modelo teórico, en Hegel, a presentarse en los *Anuarios de Halle* bajo la forma de una crítica pura de la mentalidad y del comportamiento. En este contexto, uno querría saber en cualquier caso, a qué textos concretos de

[67] Ibid, columna 2402.

[68] Ibid.

[69] Ibid, columna 2402.

[70] Ibid, columna 2403.

[71] Ibid.

Friedrich Schlegel se refieren sus críticos: si tienen en vista los propios aforismos de Schlegel acerca de la ironía, la ética erótica de *Lucinde* o el estilo de su primera fase. Como ya ha sido mostrado,[72] Schlegel discutió su estilo irónico de una manera histórico-filosófica en su ensayo *Sobre la incomprensibilidad*. Allí, para explicar la ironía, se valía justamente de la idea de desarrollo, de la emergencia de una nueva época. Es llamativo que los *Anuarios de Halle*, a diferencia de Heine, consideren el desarrollo completo de Friedrich Schlegel y que no se preocupen por el hecho de que la forma del subjetivismo irónico, que es atacada por ellos, aparezca en el momento exacto en el cual Schlegel aún tenía simpatías con la revolución –aunque haya sido de un modo metafórico–, y de que esta ironía desaparezca precisamente cuando Schlegel ingresa en su época contrarevolucionaria. Esta última época queda ejemplificada magistralmente por medio de su texto *Signatur des Zeitalters* [*El sello de la época*] (1820). A diferencia del irónico Heine, que llamativamente no analizó con detenimiento el concepto schlegeliano de ironía y que, como ya vimos, puso entre paréntesis de una manera completa al joven Schlegel, el *Manifiesto* desarrolla su crítica de forma exclusiva a partir del concepto de ironía y de un análisis amplio de *Lucinde*. De ninguna manera se necesita nombrar explícitamente, entonces, la carrera tardía de Schlegel al servicio de Viena. Basta con explicar, más bien, su catolicismo político como consecuencia lógica de su propio subjetivismo irónico. Justamente mostrar esta relación es la estrategia más notable de los *Anuarios de Halle*. Como vimos, estos convierten al concepto de "presente" que, en conexión con el concepto de Hegel, ya era central en Heine, en la piedra de toque a partir de la cual puede ser desenmascarada toda forma de subjetivismo. De hecho, el "presente" no significa otra cosa que el modo actual de lo "objetivo". La presentación de *Lucinde* es titulada "romanticismo de la impertinencia".[73] En este punto, es incorporado un concepto de Schlegel y es utilizado en su contra. Como ya se demostró a partir del ejemplo de Hamann, el "subjetivismo" se presenta sobre todo como una "doctrina nacida de manera natural".[74] La "impertinencia es la naturaleza que, a pesar de la cultura, se muestra en su desnudez".[75] En esta polémica contra el naturalismo de *Lucinde* se pone al descubierto el arreglo de cuentas con el representante de un libertinaje arístocrático pervertido. De

[72] Ver la segunda parte, cap. 1 de este libro.

[73] Ibid, columna 2409.

[74] Ibid, columna 2411.

[75] Ibid.

hecho, lo que parecía verdaderamente amenazante desde un punto de vista social en el romanticismo temprano era la cultura de salón, frivola y propia de dandys, en cuyas sombras los jóvenes hegelianos, especialmente Ruge, veían a Heine. La afición de Schlegel a la sexualidad, como él dice, en tanto "sentido más elevado de la voluptuosidad", en tanto "electricidad del sentimiento",[76] es estigmatizada como doctrina "obscena".[77] Pero continúa siendo decisivo también aquí el dictamen contra la relación vanidosa con uno mismo. Esta crítica diferencia a Schlegel de la sensibilidad sincera de Heinse en *Ardinghello*, por ejemplo. Sin embargo, se descubre en el anhelo por la naturaleza, propio de este subjetivismo, ante todo la añoranza "inhumana, insustancial, sacrílega", cuyo objetivo seria la "abjuración más extrema del espíritu y de la verdad".[78] La "abjuración romántica" se presenta como el "Mefistófeles de nuestros días".[79] "A toda esta camarilla, desde Friedrich Schlegel hasta el último de los mohicanos, les falta el espíritu y su concepto".[80] Junto al distanciamiento con respecto al espíritu, la critica central sería la siguiente: "El romanticismo es, por lo tanto, el mundo invertido; coloca a la naturaleza por sobre el espíritu; a la cabeza, abajo y a las piernas, arriba, y hace de lo insensato, incluso de lo irracional... la regla de lo razonable".[81] Por ello mismo, los románticos no se encuentran en condiciones de reconocer el verdadero problema de la época, esto es, la oposición del espíritu con la naturaleza, y hablan en lugar de esto, como lo demuestra *Lucinde*, de una alternancia entre lo "determinado" y lo "indeterminado"[82] en el marco de la cual la "inmediatez" del "yo", del único punto verdadero de calma, indica el desastre moral e intelectual. El análisis de *Lucinde* como un documento de una subjetividad que solo atiende a sí misma porque se halla apresada en la oposición entre la reflexividad y la naturaleza es acompañado en su presentación en la revista por un ensayo sobre "Die Philosophie der Geschichte in ihrer gegenwärtigen Ausbildung" [La filosofía de la historia en su formación contemporánea], en el cual es duramente criticada la filosofía de la historia de Hegel a partir de un punto de vista político actual. Se puede leer este tratado de E. von Meysenbug como contraparte programática de la

[76] Ibid, columna 2412.
[77] Ibid, columna 2411.
[78] Ibid, columna 2433.
[79] Ibid.
[80] Ibid, columna 2434.
[81] Ibid, columna 2427.
[82] Ibid.

"abjuración romántica". La demoníaca negación del espíritu de los románticos constituiría la inversión del principio histórico-filosófico. El *Manifiesto* considera que esta inversión aún se encontraria preparada de una manera relativamente inocente en poetas como Novalis puesto que, a pesar de todas las críticas, se lo trata con evidente afecto y estima como elemento central de la poesía romántica. La crítica de los jóvenes hegelianos aún no puede reconocer que aquí aparece un problema de la poesía moderna, esto es, el de su oposición a las estructuras de la racionalidad moderna, una oposición que Friedrich Schlegel teorizó, convirtiéndose de esta forma en el primer crítico de la cultura de la razón cosificada. Según las apreciaciones de los jóvenes hegelianos, la desgracia comenzaría con la filosofía de Schelling y se manifestaría definitivamente en Friedrich Schlegel, el doctrinario: "El insolente regreso de la naturaleza en la cultura, de lo contrarío al espiritu en el espíritu, de lo insensato en lo racional, de lo negativo en lo positivo, de la prehistoria negada en el presente dado".[83] La inmediatez y el regreso a ella son reconocidos finalmente como la ley estructural de la abjuración romántica del espíritu y de la historía, y las *Philosophische Vorlesungen* [Lecciones de filosofía] de Schlegel de 1804/06 son introducidas aquí como prueba. "Esta inmediatez sería, a la vez, la inmediatez de la religión, del contenido dado por la tradición, y convertirse en católico sería volver a ella. Como es sabido, esta vuelta ha sido llevada adelante por Friedrich Schlegel".[84] Así el *Manifiesto* suministra, a diferencia de Heine y también de la polémica de Hegel con Friedrích Schlegel, el primer ejemplo de una teoría que cuestiona al romanticismo en general a partir de la crítica de las ideologías, es decir, de una teoría que relaciona el período irónico de *Athenäum* y la filosofía católica tardía de la vida organizada. Esto resulta más fácil en la medida en que el sentido estético y crítico literario retrocede decisivamente frente a los conceptos históríco-filosóficos y a la capacidad para establecer distinciones teóricas. El juicio sobre la capacidad literaria de Friedrich Schlegel y de Tieck se explaya parcialmente en desfiguraciones que, por medio de la elección de ciertos ejemplos líricos malogrados, deberían poner en ridículo a estos autores. Friedrich Schlegel no es valorado en términos literarios por sus aforismos, como debería serlo, ni Tieck lo es en función de sus narraciones tempranas. Sobre todo la presentación de la obra de Tieck pone en evidencia en qué medida la crítica poshegeliana al romanticismo, a diferencia de la

[83] Ibid.

[84] Ibid, columna 2441.

de Heinrich Heine, desarrolla un concepto de literatura contrario a la poesía. Este concepto hará escuela. Allí donde es referido el tono específicamente lírico de Tieck, como por ejemplo el de la estrofa que cito a continuación, dicho tono se transforma en una ocasión para cuestionar la "voluntad salvaje" por su intención contrailustrada: "¡Noche mágica, iluminada por la luna, / que tiene apresado el sentido, / maravilloso mundo de fábulas / asciende al antiguo esplendor!". Así dice la estrofa de Tieck. A esto se replica: "A ella [a la voluntad salvaje] conduce lo oscuro, la noche, el carácter fantasmagórico del resplandor de la luna; Tieck añora salir de la luz diurna de la Ilustración para volver a la inmediatez poética".[85]

Con el concepto de inmediatez también se caracteriza la falsa conciencia que se le atribuye a esta lírica en un contexto sistemático. El concepto central de lo "maravilloso" es desacreditado: "Se desdibuja en la indeterminación que ya no es capaz de expresar nada, como en la generalidad del estado de ánimo, como hace la música, la cual es, por ello mismo, la verdadera inmediatez del lírico".[86] Este "estado de ánimo" es sospechoso para el criterio del espíritu histórico sobre todo porque la palabra cede su derecho ante los "tonos de la música", como sucede en las siguientes estrofas conocidas y de mala fama: "El amor piensa con dulces tonos, / pues los pensamientos están demasiado lejos". Estas palabras, que ocupan un lugar prominente en la historia de la critica al romanticismo, parecen revelarle a la razón un programa contrario al espíritu. Por eso mismo, el *Manifiesto* se ocupa detenidamente de ellas. En este punto es puesto en juego el argumento de la verosimilitud psicológica, es decír, se plantea la pregunta acerca de si una pareja de enamorados realmente podría entenderse sin palabras. Esto se hace para poner en evidencia la pura autorreferencialidad de la subjetividad romántica. Los versos de Tieck son abandonados de esta forma a los criterios de una teoría de la mímesis, como aquella que será aplicada por todas las versiones de la crítica de las ideologías de los años siguientes y como aquella que ha sido superada por todas las versiones de la modernidad líteraria.

Así, ya en el marco del *Manifiesto* se plantea, como problema que desafía al discurso moderno, la polaridad de una literatura que rehúye los conceptos, por una parte, y de una filosofía que se construye a partír de conceptos, por la otra. El *Manifiesto* no formula aún este problema, sino que cree encontrar la solución en el déficit de realidad de la literatura romántica. Este déficit, que consiste en "colocarse más

[85] Ibid, columna 2442.

[86] Ibid, columna 2469.

allá de lo dado y de lo real", ya había sido caracterizado por Hegel en su crítica a Kleist como un "misticismo arbitrario". El *Manifiesto* se remite finalmente a esto. El detallado intento de desenmascarar a Schlegel como destructor del "espíritu" opera como preparación óptima para la interpretación negativa de la lírica de Tieck. Es completamente consecuente que los cuentos tempranos, que para Heine y Kierkegaard son ocasión para una interpretación específica de lo fantástico romántico, sean mencionados más bien de pasada, y sus comedias sean rechazadas como el producto de un "nihilismo sabelotodo".[87] Es característico de este tipo de percepción estética el hecho de que se remarquen positivamente las novelas cortas tardías de Tieck, que Heine consideraba de forma crítica y sin trascendencia para un interés moderno, frente a los cuentos tempranos. La causa de esta estimación es que, en estas novelas cortas, se apoya una "formación" que "reconcilia el mundo objetivo y el subjetivo".[88] Y lo que es todavía más decisivo: esta "reconciliación" tiene lugar por medio de la reflexión y de la voluntad, y no de la fantasía y del ánimo. A partir de la prioridad que asume el concepto afirmativo de realidad se concluye que, junto a Tieck, también los otros dos románticos que, desde Heine, han sido redescubiertos para la modernidad, es decir, Brentano y Arnim, deben ser considerados como meras variantes de la "doctrina" subjetivista.[89] Aquí son puestas en ridículo no solo las decoraciones medievales de Arnim, sino también el crepúsculo del "sonambulísmo" que ya Hegel había analizado y criticado en el caso de Kleist. Brentano atrae particularmente la polémica sobre sí: la "simulación de su mundo anímico y de su mundo de fantasía, que se desparrama en combinaciones sumamente casuales y arbitrarias, en relaciones y alusiones".[90] Este ataque final contra los hermanos más jóvenes de la generación del romanticismo temprano tiene una importancia estratégica. Debe quedar claro hasta dónde ha llegado el subjetivismo del romanticismo temprano, hasta qué punto el *Manifiesto* tiene una función actual. Ruge y Echtermeyer concluyen con explicaciones fundamentales de carácter político-cultural: "Si solo hubiésemos presentado a los principales representantes del círculo que comúnmente se suele denominar bajo el nombre de romanticismo, no consideraríamos concluida con ello nuestra tarea. Mucho más, recién ahora comienza para nosotros la fase del espíritu romántico a cuyo conocimiento y critica en verdad

[87] Ibid, columna 2474.

[88] Ibid, columna 2477.

[89] Ibid, columna 2478.

[90] Ibid, columna 2480.

nos dirigimos, aquellas direcciones y figuras que, como derivados y consecuencias del desarrollo descrípto, se esfuerzan por inocularle a la sana interioridad de nuestro presente la semilla del caprichoso engendro natural y de la tenia, devenida maravillosa, de la inmediatez. No hemos establecido en vano este fundamento si ahora el lector puede advertir miles de fuentes de las tendencias actuales de este espíritu carente de libertad y de relaciones con estas, si los próximos años pueden ayudar al puro protestantismo a alcanzar su honor, a superar victoriosamente la larva del romanticismo en el plano práctico, como nosotros creemos haberlo hecho desde un punto de vista teórico".[91] Con esta promesa y esta esperanza se cierra el último volumen del año 1839.

## 3. La mediación de R. E. Prutz entre el motivo político y el estético

Junto con la *Escuela romántica* de Heinrich Heine y la crítica al romanticismo de Gervinus, el *Manifiesto* establece los fundamentos para todas las posiciones contrarias a este movimiento que se desarrollarán en el siglo XIX, tanto dentro de la intelectualidad progresista, como también en el marco de la historía de la literatura. Ruge explica el objetivo político inmediato de la siguiente forma: "Se trata de utilizar el crepúsculo de la Prusia filosófica y de iluminar, con ella, el sistema romántico o reaccionario, antes de que este llegue a agarrar formalmente las riendas del primer Estado alemán".[92] La reacción deseada en el estrato académico orientado políticamente en términos progresistas, en especial el estudiantado, no se hace esperar.[93] No solo por ello fue necesario exponer la línea argumental y los conceptos centrales, sino también porque a partir de este momento fueron entendidas las caracteristicas estéticas y poetológicas que Hegel había estigmatizado negativamente. A partir del ejemplo de la fantasmagoría romántica, se concretiza y se politiza en este punto, de manera similar a Hegel y a los jóvenes hegelianos, el déficit de "realidad". Se comprueba que la "subjetividad", en la medida en que no se halle vinculada con lo universal, y esto significa aquí con lo socialmente universal, y no tenga más que una relación negativa con este, es víctíma de la condena de los jóvenes hegelianos. Esto se muestra particularmente en la crítica de los jóvenes hegelianos

[91] Ibid, columna 2480.

[92] Citado según Pepperle, Ingrid, *Junghegelianische Geschichtsphilosophie und Kunsttheorie*, *op. cit.*, p. 47.

[93] Cfr. Ibid, p. 240.

al lenguaje de la frivolidad de Heine o al lenguaje de la tristeza de Lenau, dos poetas que deberían haber sido vistos políticamente como aliados. Pero finalmente, tampoco era posible esperar aquí una estimación justa, esto es, estéticamente adecuada, de la fantasía romántica y de su lenguaje, en la medida en que se estaba ante la política cultural reaccionaria de Prusia que se dirigía contra la escuela hegeliana en general. Esta política cultural fue puesta en evidencia muy pronto, tras su asunción, por el "romántico" que se hallaba en el trono alemán, es decir, por Friedrich Wilhelm IV. Esto tuvo efectos tanto sobre los propios *Anuarios de Halle*, cuya influencia política y filosófica era temida, como también sobre la posesión de cátedras, siempre que fue posible privilegiar a candidatos conservadores. Eichhorn, el nuevo ministro prusiano de cultura, era un pietista.[94] Ante este horizonte politico de una reiterada alianza del conservadurismo político ofensivo con mentalidad romántica tardía, una constelación que probablemente se vio prefigurada en el pacto de los dos Schlegel con el sistema de Metternich, un análisis del romanticismo solo podía ser de interés en relación con esta problemática contemporánea candente. Y esta constelación ha continuado siendo influyente para la historia de la crítica alemana del romanticismo como crítica de las ideologías. La identificación, que quedaría fijada por décadas, entre el romanticismo y la reacción política y el misticismo[95] tuvo como consecuencia que fuera pasada por alto la problemática, que se ocultaba detrás, de una dicotomía entre la modernidad estética y la modernidad filosófico-social. Desde la perspectiva de la conciencia más avanzada artísticamente, ya sea en Heine o, más tarde, en Baudelaire, el concepto de "realidad", que la vanguardia político-social tomó como criterio decisivo, no contenía los elementos necesarios desde un punto de vista artístico-intelectual. Lo "fantástico", valorado por Hegel y por los jóvenes hegelianos como una forma particularmente negativa frente al criterio de la "realidad", era la cualidad cardinal de la modernidad emergente en la poetología de Heine y de Baudelaire. Pero esta paradoja no fue discutida: en Alemania sobre todo porque, a pesar de los debates en los círculos de la "Joven Alemania", no había ninguna conciencia real de una modernidad literaria que hubiera rehabilitado lo "fantástico" romántico; en Francia (o en Italia) no fue discutida esta paradoja porque allí no valía la identificación del romanticismo con la reacción, sino que, al revés, los historiadores franceses e italianos identificaban

[94] Al respecto, cfr. Pepperle, Ingrid, *op. cit.*, pp. 51s.

[95] Sobre este tema cfr. Hohendahl, Peter Uwe, *Literarische Kultur im Zeitalter des Liberalismus, op. cit.*, pp. 178s.

al romanticismo con la revolución (así lo hicieron Hippolyte Taine, Donoso Cortés, Borghese.

Un primer intento para reconocer y disolver esta situación paradójica se encuentra casi diez años después del *Manifiesto* en el publicista de la izquierda hegeliana, R. E. Prutz, el más importante historiador de la literatura de los *Anuarios de Halle*.[96] En sus *Vorlesungen über die Literatur der Gegenwart* [Lecciones sobre la literatura del presente, 1847] se distingue entre las consecuencias negativas del romanticismo para la política práctica en Alemania, por una parte, y su potencial literario para un futuro desarrollo artístico-social, por la otra. Prutz festeja con exaltación sobre todo las ganancias estéticas, críticas e histórico-literarias de los románticos.[97] También identifica la "unilateralidad del punto de partida" con la "burla de la ironía".[98] No obstante, ve algo "sublime, algo grandioso", una "estirpe de jóvenes dioses", aun cuando inmediatamente tribute reverencia al principio de realidad al afirmar que la "tierra no estaría destinada a los dioses".[99] Pero Prutz remarca en este lugar el "rigorismo estético" del romanticismo.[100] Descubre en dicho rigorismo una gran posibilidad y ciertamente lo hace en la medida en que las relaciones políticas se han modificado en el sentido de una institucionalización democrática. Por medio de este rigorismo estético los románticos habrían "hecho frente" a la "mediocridad y a aquella pequeña concepción de la literatura, de carácter artesanal, que por aquel entonces todavía era costumbre no solo en el público, sino también entre la mayoria de nuestros poetas y escritores".[101] Prutz integra la crítica al romanticismo y la concepción absoluta del arte en el propio desarrollo social y político. "Esta semilla de la formación de la libertad teórica no puede ser sembrada simplemente para que vuelva a marchitarse… simplemente para abonar el suelo de los hechos y entidades prácticas con su flores caídas. Deseamos mucho más que esta formación teórica solo sea el comienzo, solo el fundamento, la prenda de una vida popular general, libre y feliz, de una nueva época de honor y poder político".[102] En la medida en

[96] Para una descripción más precisa de la posición de Prutz en el marco de los jóvenes hegelianos, cfr. Pepperle, Ingrid, *op. cit.*, pp. 109s. Además, Hohendahl, Peter Uwe, *op. cit.*, p. 123.

[97] Prutz, Robert Eduard, *Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart*. Leipzig, 1847, pp. 76s.

[98] Ibid, p. 69.

[99] Ibid.

[100] Ibid, p. 70.

[101] Ibid.

[102] Ibid, pp. 74s.

que los románticos elevaron el arte a "una validez absoluta, a ser expresión creadora de todo ser",[103] ellos se convirtieron en maestros de la siguiente generación.

Prutz comparte con las perspectivas contemporáneas de la historia liberal de la literatura la idea de una integración de la institución literatura en el paradigma del progreso nacional. Lo particular de su argumentación consiste en que le reserva a la concepción romántica de la literatura y a su política de la literatura un lugar muy elevado en el marco de este progreso. Prutz es capaz, entonces, de diferenciar entre el efecto inmediato y negativo de la mentalidad del romanticismo tardío en la época del Vormärz, por una parte, y las representaciones estéticas del romanticismo temprano y su legado para el futuro, por la otra. En esta distinción se encuentra contenido todo el peso problemático de la provocación romántica. Desde que Lukács mostró la analogía existente entre la decadencia política y la literaria en el *Nachmärz* europeo, se ha vuelto difícil presentar de otra forma esta relación. Sin embargo, mientras tanto ha llegado a ser evidente que evolución política y literaria son dos categorías diferentes.[104] Continúa siendo decisiva la forma en que se valore la autonomía estética. Así, la valoración que hace Prutz de la radicalidad romántica introduce un argumento que, de manera consecuente con su teoría del reflejo ("Todo arte es solo reflejo y copia de la vida real"), considera que por medio de la absolutización romántica del arte se preparó también la comprensión social de la literatura. Este aspecto es para Prutz el más importante de todos, probablemente sobre todo porque, por su intermedio, puede liberar el potencial romántico de su carga esotérica y puede vincularlo nuevamente, en el sentido de Schiller y de Herder, con "la vida nacional" y su futuro político. Durante el período del *Nachmärz*, Prutz ya no vinculará más tales esperanzas a la literatura, sino que verá más bien en las reformas políticas la condición para una nueva literatura.[105] La valoración estética tiene lugar bajo la condición de una comprensión sociopolítica unilateral de la estética del romanticismo, en el marco de la cual el interés remite completamente a las posiciones teórico-artísticas del romanticismo temprano, cuyo gesto profético parece ir de la mano del concepto desarrollado, de manera temprana, por Prutz de una poesía que conjura el futuro.[106] Pero de esta

[103] Ibid, p. 81.

[104] Cfr. Hohendahl, Peter Uwe, *op. cit.*, p. 121.

[105] Ibid, p. 127.

[106] Prutz, Robert Eduard, "Die politische Poesie der Deutschen", en *Literarhistorisches Taschenbuch*. Leipzig, 1843, tomo 1, p. 376.

forma, Prutz falla en el reconocimiento de la estructura estética de la utopía del romanticismo temprano de 1799-1800. En cualquier caso, también aquí se muestra en qué medida los jóvenes hegelianos no aceptaron la tesis del carácter pasado del arte y de su superación por medio de la filosofía, y Prutz, en acuerdo con Friedrich Schlegel, le atribuye al arte una importante función para la vida. Hasta qué punto este interés político-cultural en la teoría del arte del romanticismo temprano continúa siendo unilateral y parcialmente erróneo es algo que demuestra el hecho de que Prutz no haya valorado la literatura romántica misma de una forma tan diferente a lo que lo había hecho el *Manifiesto*.

En primer lugar, él repite la crítica que ya había hecho el *Manifiesto* y según la cual los románticos habrian adoptado una actitud "exclusiva":[107] habrian sido un "partido aislado, exclusivo",[108] que habría convertido el exclusivismo en el principio en el cual se habría cultivado y desarrollado el aburrimiento estético de los salones: "Como construyeron un castillo poético en el aire, lejos de la tierra paterna y de suelo fijo y seguro de la realidad, así también se desvincularon de lo sagrado, de las costumbres de su pueblo, y crearon una nueva eticidad genial, una eticidad cuya primera y única regla era la arbitrariedad del propio sujeto".[109] Aquí se muestra de manera particular el malentendido de Prutz, esto es, querer separar conceptualmente el "rigorismo estético", al cual él glorifica, del esoterismo de la formación grupal del romanticismo temprano, que se repitió de una nueva forma a comienzos del siglo XX en los diferentes círculos estético-programáticos de la vanguardia y que se afianzó de manera institucional. La radicalidad estética del romanticismo temprano presupone justamente la base psicosocial que critica Prutz, la cual se acentuó notablemente con Kleist y con Brentano, en la segunda generación romántica, cuando el lenguaje romántico desarrolló un estilo y un tipo de imágenes que ya no eran más intersubjetivamente comprensibles.[110] Prutz polemiza con la "particularidad de los iniciados"[111] como si lo que es alabado por él también hubiera sido posible sin la estrategia del aislamiento esotérico y hubiera sido vinculable con una pedagogía intelectual general en el sentido de la *Educación estética* de Schiller. De esta forma, no llega a comprender la ley de la autonomía de la esfera

[107] Prutz, Robert Eduard, *Vorlesungen, op. cit.*, p. 89.

[108] Ibid, p. 90.

[109] Ibid, p. 94.

[110] Cfr. Bohrer, Karl Heinz, *Der romantische Brief, op. cit.*, p. 202.

[111] Prutz, Robert Eduard, *op. cit.*, p. 96.

estética que en ese momento se desarrolla por medio de la formación de grupos. Los puntos específicos del ataque crítico-literarío de Prutz reproducen, entonces, la posición de Heine: la crítica a la Edad Media y al catolicismo.[112] Pero, como en el caso de la crítica al romanticismo del *Manifiesto*, se aprecian grandes diferencias en el juicio de valor efectivo: también Prutz destaca a Novalis como "estrella solitaria y errante", como antecedente del "amanecer romántico".[113] Como en el *Manifiesto*, Prutz intenta entender de manera empática el esoterismo lingüístico de Novalis como expresión de una "personalidad enferma, desvalida".[114] Dice: "El romanticismo de Novalis es su personalidad; para su caso, por lo menos es cierto que siente de verdad todas las unilateralidades de los románticos tardíos, todo lo equivocado de sus ideas, todo lo enfermizo, antinatural, mentiroso de la tendencia completa; él cree en eso, porque uno podría decir que su enfermedad, su muerte, constituyen su vida".[115] Lejos de comprender una "enfermedad mortal" semejante como estigma de una situación espiritual moderna, como lo hace Kierkegaard en la misma época, Prutz somete el fenómeno estético-literario que representa el romanticismo al criterio de lo "saludable" y de lo "natural". En este punto, coincide con la historía liberal de la literatura en la medida en que la literatura se transforma sobre todo en un momento del proceso de búsqueda de la unidad y de la libertad nacional. Junto a Novalis, también Hölderlin es presentado como fenómeno de excepción y como representante de una enfermedad genial, aunque este autor no había sido nombrado en el *Manifiesto*: "Hölderlin es una prueba contundente de cuán profundamente metido en su época estaba el romanticismo como tránsito necesarío, como crisis inevitable: pese a toda la apariencia de salud, a toda la aparente fuerza y plenitud, un contenido inquietantemente movilizador, perentorio, un quebranto espiritual tan profundo, una oda de un dolor interno tan intenso, en formas completamente fantásticas".[116]

Resulta evidente que Prutz reconoce por completo, de una manera mucho más fuerte que Echtermeyer y que Ruge, el elemento negativo que Nietzsche valorará de una forma categóricamente nueva veinticinco años más tarde. Prutz lo hace, aun cuando sigue una tabla de valores casi convencional y biológica: "Pero, ni a la muerte temprana de Novalis, ni a la cabeza equivocada de Hölderlin les deben faltar

[112] Ibid, pp. 102s.

[113] Ibid, pp. 116s.

[114] Ibid, p. 119.

[115] Ibid.

[116] Ibid, p. 122.

la corona de la fama póstuma, la corona del agradecimiento: ellos han muerto por nosotros, ellos han padecido todo por nosotros; uno de ellos, la muerte; el otro, su locura".[117] El método consiste aquí en integrar la literatura contemporánea al gran proyecto de una nación que devenía libre, en conectar los fenómenos estético-culturales con el todo, incluso cuando aquellos parecieran estar tan individualizados y ser tan ajenos a este último. Según este método, Novalis y Hölderlin reciben la función de un "destino" heroico al servicio de la nación que se está formando. En este sentido, la publicística literaria de los jóvenes hegelianos, en agudo contraste con las distinciones estéticas de Heine y de Nietzsche, contiene un argumento populista que volverá a aparecer en las interpretaciones nacionalistas, conservadoras y elitistas de los años veinte. Solo a través de la mediación de la fantasía colectiva son aun aceptables para la comprensión politica e histórica de los jóvenes hegelianos el esoterismo innovador (Novalis) y la sublimidad calculada (Hölderlin). No obstante, justamente en función de dicha mediación estas caracteristicas también son malinterpretadas. Mientras que Novalis y Hölderlin disfrutan del amparo de la dimensión poética amenazada, Prutz orienta su concepto de historía a atacar de manera consecuente a Schelling, el filósofo del romanticismo: la prioridad del arte frente a la filosofía, afirmada por este último, la exigencia de que la filosofía vuelva a la intuición poética, esta perspectiva acerca del lugar recíproco de la filosofía y del arte, que se encuentra diametralmente opuesta a la estética hegeliana, es representada por medio del ejemplo de la lejanía romántica de Schelling con respecto a la realidad: "Sobre todo se puede hacer referencia al hecho de que, de la misma manera que la poesía de los románticos se aleja de la historia, huye a la naturaleza, se conecta con la religión, de la misma forma también la filosofía de Schelling en ningún lugar se muestra más incapaz que allí donde debe comprender el auténtico movimiento efectivo del espíritu, el mundo de la historia".[118] Cuanto más fuertemente se vuelve reconocible la diferencia lógica de Schelling con respecto a la estructuración histórico-filosófica del tiempo, más duro se torna el rechazo de Prutz. Resulta evidente que, en el caso de los poetas que indudablemente padecieron, como Novalis y Hölderlin, la espiritualidad, reconocida como ideología romántica, es tratada como desviación digna de ser lamentada, pero aún se presenta como un pecado menor. En los filósofos y dogmáticos de la escuela romántica, en cambio, se convierte en un asunto de guerra: después de

[117] Ibid, p. 123.
[118] Ibid, pp. 132s.

Schelling se responsabiliza a los hermanos Schlegel. Puesto que la alabanza fundamental a la crítica literaria de estos últimos no puede ser eliminada, el ataque es remitido a aquello que es reconocido como la verdadera debilidad de los Schlegel: que la prioridad de lo estético se haya podido desarrollar a costa de la conciencia política: "en las revistas de los Schlegel, en sus lecciones, se ha formado aquella presunta finura del gusto, aquel romanticismo estetizante de los salones que, desde entonces, cubren nuestra vida social de una forma tan nociva que ha distendido tantos espíritus como corazones ha debilitado".[119] A pesar de la presentación de estas consecuencias políticas y sociales, que el *Manifiesto* se hallaba orientado a criticar, los poetas centrales del romanticismo, Tieck y Kleist, son descriptos con gran simpatía. Tieck es descripto de alguna forma como la pura encarnación poética del romanticismo, sin la "ideología" de los Schlegel,[120] mientras que Kleist aparece como quien sufre de una manera políticamente más noble el destino de la patria. Su poesía también es entendida bajo este aspecto: "¡Finalmente, finalmente, después de miles de luchas, de miles de suplicios, se le volvió claro, se encontró frente a su alma y volvió a resonar en los ásperos y sin embargo tan agradables y mágicos sonidos de sus poesías aquello que puede otorgarle calma a todo corazón, satisfacer toda ambición, disolver toda duda: la patria, el servicio al pueblo y a la historia!".[121]

Seria ingenuo pretender caracterizar esta atribución de una función política como un juicio completamente equivocado. En la medida en que el interés de los jóvenes hegelianos se conduce antes de 1848 por criterios histórico-colectivos y no por criteríos esotérico-individualistas, en la medida en que su identidad intelectual se orienta según la representación de una nación libre, Heinrich von Kleist, allí donde era leído de manera positiva, debía ser adaptado y vinculado a la temática que era relevante en este contexto. Prutz no siguió, por ende, el veredicto de Hegel, quien todavía se hallaba más concentrado en el descubrimiento semántico de lo imaginario y de su estructura ilógica. Aquí resulta evidente en qué medida las *Lecciones sobre la historia alemana del presente*, de Prutz, no muestran un interés por la aprehensión del valor estético inmanente y mucho menos por la estructura lingüística. De manera consecuente con el concepto de "presente", introducido en el título, y con su afirmación implícita desde Hegel y Heine, el interés está puesto exclusivamente en el significado de la literatura en este proceso histórico. En este sentido,

[119] Ibid, p. 131.

[120] Ibid, p. 139.

[121] Ibid, p. 178.

Prutz no sigue justamente el "rigorismo estético" que alababa en el romanticismo temprano. Sin fundamentación literaria, sin analizar el potencial específicamente fantástico, tanto Tieck como también Keist son valorados como representantes significativos de una literatura nacional que se está formando en el presente. Se comprende que, a partir de esta perspectiva, sean nombrados autores de segundo rango, como Körner, Arndt y Jahn, pero no poetas eminentes como Brentano y Arnim. Estos últimos solo podrían haber sido reconocidos por medio de identificaciones estéticas que no resultaban accesibles a Prutz. Se trataba de una carencia en función de la cual Prutz coincidía con la historia literaria académica.

## 4. El desenmascaramiento del dandy: los casos de Gentz y Heine

Habíamos visto que el efecto político-actual de la cultura de salón, del cual son acusados ambos Schlegel, había sido decisivo para el juicio extremadamente negativo con el cual concluye Prutz. La fundamentación teórica de esto se encuentra en el último artículo de la serie que conformaba el *Manifiesto*. A partir de marzo de 1840, este artículo había aparecido en varias ediciones de los *Anuarios de Halle* bajo el título "Die Tradition der Salons und der Aristokratie der Geistreichen" [La tradición de los salones y de la aristocracia de los ingeniosos]. Bajo la pretensión de volver práctico el método de Hegel para el presente, incluso contra el propio Hegel y los viejos hegelianos, aquí se juzga la tradición romántica de la sociabilidad. Esta tradición es definida como "romanticismo popularizado que ha devenido completamente dogmático",[122] es decir, una forma de comportamiento social adaptado que se define en función de la "característica de la aristocracia de la genialidad", del "catecismo de estos católicos estéticos"[123] de los años treinta. Aquí son atacados aquellos que, a partir de la ironía de la "mediocridad", como aquella que fue practicada por la comedia romántica, derivan para sí y para sus iguales la ideología del programa de una "sociabilidad genial".[124] Así, el *Phantasus* de Tieck se presenta como la fuente de la cual surgen los "diletantes de la vida" sin "historia" y sin "fisonomía".[125] De manera polémica, el *Manifiesto* descubre aquí el tipo de "hombre

[122] *Hallische Jahrbücher* 1840, columna 419.

[123] Ibid, columna 420.

[124] Ibid.

[125] Ibid.

estético" que Baudelaire y Heine bosquejan como figura espiritual en su autocomprensión como dandys, esto es, un tipo de hombre que ha marcado la modernidad romántica más allá de la decadencia hasta llegar al surrealismo de los años veinte y treinta. En este punto, la "aristocracia de los ingeniosos", como la denomina irónicamente el *Manifiesto,* solo es discutida como fenómeno social: sus principios, el "aparte", lo "completamente peculiar", lo "exclusivo",[126] son entendidos como actitudes reaccionarías, y no como principios estético-esotéricos. Ejemplos peculiares de esta teoria acerca del "aparte" son los descubrimientos literarios, vistos como oscuros, de autores como Görres, Tieck, Jean Paul y también de autores desconocidos, como, por ejemplo, la interpretación que hace Franz Horn de los versos infantiles "Maikäfer flieg!" [¡Vuela, escarabajo!].[127] Mientras que en este interés por el aparte se vuelve evidente la fascinación romántica por lo "marginal" (que fundamentará teóricamente cien años más tarde el surrealismo), el *Manifiesto,* en perfecta continuidad con la crítica de Hegel al sonambulismo, querría evidenciar la moda de una "mística" y de una "superstición" trilladas a las que les subyacía una intención política: "Solo se encuentra en el vértigo de aquellas diversiones populares una huida de los estados de falta de libertad, comparable con aquella que tenía lugar en las saturnales de los romanos, en las cuales los esclavos, alejados de todo interés esencial y general, olvidaban en un vértigo salvaje la presión de sus existencias una vez al año por un par de horas".[128]

También la pedagogía romántica se presenta como un caso análogo de las consecuencias del principio reaccionario del aparte. En la medida en que aquella se encuentra bajo el signo del "cuento", según el cual el niño debe ser criado "poéticamente y para la poesía", se desiste de manera completa del medio de educación intelectual-ilustrado: "Cuanto más decisivamente el romanticismo duda del espíritu, de forma tanto más firme deposita sus esperanzas en los espíritus".[129] El *Manifiesto* reconoce en la cultura cotidiana burguesa del *Biedermeier* alemán, de naturaleza romántica tardía, que se expresa sobre todo en la interioridad más privada de la educación, marcada por la nodriza y los cuentos, la formación latente para el quietismo político y para la resignación política. La "falta de fe en el espíritu"[130] tiene como consecuencia la producción "general de

[126] Ibid, columna 428.

[127] Ibid, columna 434.

[128] Ibid, columna 437.

[129] Ibid, columna 429.

[130] Ibid.

hipocondría y melancolía": "para la conciencia infeliz del romanticismo no hay ningún presente, ni estético, ni religioso, ni político".[131] Se debe agregar a este argumento que en el extrañamiento del romanticismo tardío frente a la realidad social se prefigura ya de una manera en principio tipológica el extrañamiento decadente del esteta *fin-de-siècle*, como lo analizaron Hofmannsthal y Schnitzler en los años noventa. De esta forma, allí se anuncia un cambio de paradigma de la conciencia social, según el cual el extrañamiento solo puede ser compensado de manera estética: justamente por medio de la estetización de un pasado gozado de forma estética. Como indicio peculiar de la huida del presente que caracterizaría al romanticismo tardío, el *Manifiesto* ve, junto a la referencia al pasado, el culto de la "soledad salvaje del bosque".[132] Con esto ya no se hace referencia a la canción que es nombrada en la narración temprana de Tieck, *El rubio Eckbert*, sino al estado de ánimo que es provocado por esta canción y al rechazo concreto de los logros actuales de la civilización, que se sigue de un estado de ánimo que no quiere reconocer que la naturaleza solo puede volverse accesible por medio del espíritu: "La armonía del salvajismo del bosque con las ruinas seria el solapamiento de la naturaleza despoblada y devastada; ella no seria nada más que la supresión y la destrucción uniforme de la bella obra del hombre; y toda entidad ruinosa no tiene su interés en el hecho de que la naturaleza haya triunfado, sino en que esta todavía no ha podido alcanzar completamente el triunfo. Lo que ha hecho, más bien, es hacer que resalten más aún los pensamientos de la razón, el espíritu histórico, también en la devastación".[133]

Esta critica de fundamentos que hace el *Manifiesto* a una fantasmagoria central del siglo XIX muestra nuevamente en qué medida los principios de una filosofía de la historia derivada de Hegel y relativa al ser racional y real asumen una posición recelosa frente al comienzo de la desrealización de la realidad por medio del discurso estético que trajo aparejada la incipiente modernidad poética, y a su vez malinterpretan las manifestaciones de este proceso.

Al final del análisis de la cultura del romanticismo tardío, cuyas "absurdidades", aparentemente inofensivas, no pueden ocultar la "maldad" del "principio romántico",[134] el *Manifiesto* se refiere a Friedrich von Gentz. Este político contemporáneo habría "traducido en la praxis del carácter y en la vida pública la teoría de Friedrich

[131] Ibid, columna 440.

[132] Ibid, columna 441.

[133] Ibid.

[134] Ibid, columna 497.

Schlegel".[135] Es interpretado como el "espiritu encarnado de *Lucinde*, como la personificación evidente de la genialidad irónica".[136] En el dandismo de Gentz, el *Manifiesto* ve la ironía del sujeto romántico transformada en egoísmo. Para ello ilustra con citas de diversas cartas que escribe Gentz entre 1814 y 1831, y analiza a dicho autor allí donde este habla de manera provocadora de su "desprecio del mundo", de su "egoísmo", del desinterés engreído por todo aquello que no sea la "disposición de su salón", "el refinamiento del lujo" y el "desayuno".[137] El *Manifiesto* reconoce en la autocomprensión del dandy la concretización social del "sujeto irónico" de Schlegel: "Dicha autocomprensión produce el estado de engreimiento, el sentimiento de vaciedad, el disgusto con uno mismo que enuncia Gentz con la misma parresia e insolencia con la que Friedrich Schlegel presenta en *Lucinde* su confusa doctrina".[138] Así como no había en el humor de Jean Paul "ningún pasado ni ningún futuro",[139] el "desprecio práctico por el mundo" lleva a Gentz a asumir que solo existe el "ahora".[140] "Lo positivo es para él solo el estado empírico, el presente finito, el momento y sus condiciones temporales".[141] Si esta caracterización de la "conciencia infeliz" del romanticismo tardío ya recuerda el diagnóstico de Kierkegaard acerca de la ironía romántica, el *Manifiesto* también coincide en términos conceptuales con la categoría de "momento" que había enunciado Kierkegaard en *O lo uno o lo otro* y por medio de la cual se diferenciaba la conciencia estética de la continuidad de la conciencia ética. Sin embargo, mientras que Kierkegaard también reflexionaba acerca de esta disposición momentánea como una posibilidad trágica y moderna de la propia existencia, es decir, la aceptaba como una característica estructural del propio espíritu moderno, ella aparece en la polémica del *Manifiesto* como una perversión arbitraria de la ironía romántica. Si Kierkegaard había descripto en términos fenoménicos el principio demoníaco, esto es, la aparición de Satanás, como un movimiento repentino, el *Manifiesto* considera lo mefistofélico en el modo de operar de Gentz, el "romántico de carácter práctico", como defecto moral.[142] El rol politico que ha desempeñado Gentz no es realmente

[135] Ibid.

[136] Ibid, columna 498.

[137] Ibid, columna 499.

[138] Ibid.

[139] Ibid, columna 501.

[140] Ibid.

[141] Ibid.

[142] Ibid.

presentado, sino más bien presupuesto. Su posición antirrevolucionaria y su efecto funesto en relación a los acontecimientos políticos posteriores a 1820 son el punto de vista a partir del cual es formulado el análisis de la "conciencia romántica". Sobre el verdadero contenido de su perspectiva política trata otro artículo de los *Anuarios de Halle*, que se dedica al tercer tomo de los escritos de Gentz.[143]

El análisis de la insolencia propia de un dandy de Gentz como ironía devenida práctica termina en una advertencia frente al actual espíritu romántico que se evidencia en Prusia, a pesar de que Prusia, como Estado protestante, debería ser en verdad un garante de aquello que ejemplificaría el "espíritu libre alemán de carácter protestante".[144] Este fue el presentimiento de la política interna reaccionaria que implementaría el nuevo gobierno prusiano a partir de 1840, el anuncio de las consecuencias políticas de su "mentalidad romántica". "¡Si esta reacción romántica es ya para Austria un elemento preocupante, mucho más peligroso será para Prusia! De hecho, las doctrinas de los hombres mencionados y de quienes tienen la misma manera de pensar son las que vuelven sospechoso al protestantismo y a la libertad de Estado, a la verdad y a la ciencia libre, son las que buscan implantar en nuestro corazón la desconfianza frente al espíritu de la historia, frente a nuestro poder, frente a nuestro corazón".[145] El *Manifiesto* concluye con la esperanza de que no se sellará la paz con los representantes del "principio de la falta de libertad".[146] Y, para que las "fuerzas saludables de nuestro presente científico y artístico"[147] no malinterpreten al romanticismo como un peligro del pasado histórico, sino como un mal que se perpetúa de época en época, son nombrados sus representantes, desde fines del siglo XVIII hasta el presente, como en un acta de captura. En este contexto, se presenta al dañino espíritu romántico como el espíritu que ataca a la modernidad. Con independencia del caso paradigmático de Gentz, a los epígonos románticos del presente pertenecen, desde la perspectiva del *Manifiesto*, entre otros: Uhland, Kleist, Chamisso, Eichendorff, Immermann, Rückert, Varnhagen, Hoffmann, Menzel, pero también "los románticos afrancesados", es decir, la 'Joven Alemania". Este último movimiento literario sería "la más reciente prolongación del romanticismo desde 1830".[148] Este

[143] Ibid, columna 913s.
[144] Ibid, columna 509.
[145] Ibid, columna 510.
[146] Ibid, columna 511.
[147] Ibid.
[148] Ibid, columna 512.

vincularía los "visos de genialidad" y "la gracia de la *Lucinde* de Schlegel" con "el espíritu francés" y el "rasgo histórico del liberalismo". Sin embargo, el *Manifiesto* considera que entre esta dirección de un romanticismo actual y la herencia del antiguo romanticismo a la que pertenecería sobre todo la filosofía de Schelling hay una frontera. En este punto puede interpretarse que, bajo la idea de una amenaza romántica que se vuelve actual de una manera insistente, también son entendidas actitudes que se encuentran en conflicto con el resto de un pasado reaccionario. Para el *Manifiesto* se trata de descubrir la estructura de la conciencia romántica también allí donde esta parece inofensiva o se oculta hasta pasar desapercibida bajo otro nombre, por ejemplo, bajo el nombre del liberalismo. Aquí no es introducido ningún nombre, pero, por medio de unas pocas indicaciones, se hace referencia a Heine. En la perspectiva general de los jóvenes hegelianos, salvo en el caso de Ruge, esto es, en Prutz, Friedrich Engels, C. Biedermann, la literatura de la 'Joven Alemania" se presenta como una forma ya históricamente superada, a pesar de su tendencia política progresiva, como un movimiento aún confuso e inmaduro desde el punto de vista político.[149] El carácter transitorio de la 'Joven Alemania", cuyo representante más importante para los jóvenes hegelianos ha sido Börne, junto a Heine, resulta evidente en las más diversas interpretaciones de los portavoces de los jóvenes hegelianos. Así, por ejemplo, Friedrich Engels habla de manera negativa de la "indeterminación", de la "confusión de los conceptos", que recién habrian sido ordenados "por medio de la filosofía",[150] y C. Biedermann resalta positivamente que la representación de la literatura como una entidad de "duración eterna" habria sido transformada por los escritores de la 'Joven Alemania" en la representación de una "literatura de corte epocal".[151] La crítica de los jóvenes hegelianos toma como punto de partida paradigmático el carácter "reflexivo" de la literatura de la 'Joven Alemania", su tendencia a las abstracciones. Este reproche se muestra particularmente en la crítica de Ruge a la novela de Gutzkow, *Wally, die Zweiflerin* [Wally, la escéptica], a la cual aquel le niega una sensualidad verdadera,

[149] Cfr. al respecto Pepperle, Ingrid, *op. cit.*, pp. 208s. La incapacidad para diferenciar entre la literatura romántica y la de la Joven Alemania es explicada por Hohendahl a partir de la estrategia de la teoría del realismo temprano. Esta buscaba "salvar para sí las partes constituyentes más importantes del modelo clásico romántico de la autonomía. Para ello, las sacaba del contexto de la critica del subjetivismo". Hohendahl, Peter Uwe, *op. cit.*, p. 129.

[150] Cfr. Pepperle, Ingrid, *op. cit.*, p. 211.

[151] Ibid.

comparable a la de las obras de Heinse.[152] Por ende, se debe ver que, en sus pocas referencias, el *Manifiesto* toma una posición decisivamente crítica frente a la literatura actual de la joven Alemania. Y esto se explica porque los jóvenes hegelianos ven a la "Joven Alemania", o al menos a algunos de sus representantes, en el contexto de una conciencia romántica que se perpetúa. Aún no se reconoce la consecuencia oculta, esto es, el hecho de que, de esta forma, se entra en conflicto con el yo moderno de una nueva literatura, más aun, con la propia literatura moderna. De esta manera, el concepto "romanticismo", desligado de toda determinación específica de género o de época, se da a conocer como la categoría histórica absolutamente negativa de los jóvenes hegelianos. La fundamentación de la representación del "romanticismo" como una actitud que, pese a sus presuntos logros en la estética formalista, se caracterizaba por ser reaccionaria desde el punto de vista político y obscurantista en términos intelectuales fue formulada en este análisis de los jóvenes hegelianos, completamente alejado de todo interés estético, y en el marco de la advertencia político-cultural que se seguía de dicho análisis. A diferencia de Hegel o incluso de Heine, ahora son tematizadas las consecuencias psicosociales y las repercusiones institucionales del romanticismo.

El ataque del *Manifiesto* a la literatura de la "Joven Alemania" como un "renacimiento romántico" se debe sobre todo al específico rechazo de Ruge por Heine, rechazo que, sin embargo, Ruge también entendió como una díferenciación (así, en su interpretación del *Cuento de Invierno*, ataca por ejemplo la recepción negativa de Vischer). El juicio sobre Heine difiere entre los jóvenes hegelianos. Mientras que Vischer asume una actitud radicalmente negativa, Ruge tiene una comprensión positiva cuando, un año después de la aparición de la *Nueva introducción a la estética*, alaba a Heine como un "autor del presente" en los recientemente creados *Anuarios de Halle*[153] y reconoce *Los cuadros de viaje* como reflejo inmediato o imitación de la vida.[154] No obstante, frente a una actitud que ironiza sobre todo, Ruge vuelve a condenar la "mentira" a partir de la fundamentación teórica que había desarrollado de una manera acabada en la *Nueva introducción a la estética*.[155] Es decisivo para

[152] Ruge, Arnold, "Wilhelm Heinse's sämmtliche Schriften", en *Hallische Jahrbücher*, 1840, columna 1675.

[153] Ruge, Arnold, "Heinrich Heine, charakterisiert nach seinen Schriften", en *Hallische Jahrbücher*, 1838, columna 194.

[154] Ibid, columna 209 y 211.

[155] Ibid, columna 219.

el juicio de Ruge, en última instancia, el efecto politico del estilo de Heine: allí donde la sátira de Heine contribuye a apoyar a la oposición antifeudal, también Ruge lo aplaude.[156] Pero allí donde esta sátira se presenta como expresión de una subjetividad que ya no se integra socialmente, Ruge no la entiende. Y, como ya había puesto en evidencia en su *Nueva introducción a la estética*, Ruge no entiende esta sátira cuando anuncia de manera sensualista la emancipación de la carne.[157] A diferencia de Ruge, Prutz alaba de una forma más compleja la figura de Heine en sus *Lecciones:* ciertamente también como expresión de una enfermedad, como la "aparición desvergonzada de la materia interna enferma bajo la forma del ingenio, del placer, como presentación del nihilismo como frivolidad, de la autodestrucción como autoelevación".[158] Solo Heine habría tenido la "desvergüenza" "de mostrar las heridas y de hurgar allí frente al pueblo con ávido placer".[159] Prutz caracteriza la poesía de Heine como "el romanticismo sin ilusión romántica, completamente puro, desnudo, la pura arbitrariedad, el mero deseo genial que no tiene nada, que no quiere nada, más que a mí mismo".[160] A diferencia de Ruge, Prutz se encuentra en condiciones de retratar la ironía de Heine y de entenderla sin asumir la terminología idealista: "Es la vieja ironía de los románticos que viene a la conciencia de sí y que se horroriza de su propia nulidad. Pero al horrorizarse la invade el recuerdo de que todo es vano y, sin embargo, se ríe nuevamente de su propio horror".[161] Mientras que Prutz comprende históricamente la conciencia de Heine y su potencial reflexivo, no se queda atrás, por otra parte, en la crítica política a la existencia de Heine. La quebrada identificación de Heine con la Revolución Francesa, como fuera formulada por él en sus reseñas parisinas de arte, aparecidas tempranamente y ya entonces claras en términos dialécticos, es mal interpretada y rechazada como "error"[162] y como "insolencia":[163] "En este París surgido de la Revolución de Julio, en esta Francia de Luis Felipe, bajo esta máscara mentirosa, estas frivolas imágenes ilusorias de la libertad, allí encontró Heine, sin embargo, su lugar, allí

[156] Ibid, columna 203. Además, Ruge, Arnold, "Die Frivolität. Erinnerung an H. Heine", en *Deutsche Jahrbücher*, 1843, p. 64.

[157] Ruge, Arnold, *Neue Vorschule der Ästhetik, op. cit.*, p. 103.

[158] Prutz, Robert Eduard, *Vorlesungen, op. cit.*, p. 239.

[159] Ibid.

[160] Ibid, p. 240.

[161] Ibid, pp. 240s.

[162] Ibid, p. 242.

[163] Ibid.

pudo sentirse bien, a partir de allí pudo predicarnos un evangelio de la libertad en el cual él mismo no creía".[164] Prutz no se queda atrás de Ruge en cuanto a la indignación moral con la que, de una manera más sagaz, advierte que Heine se caracteriza sobre todo por no poder ni querer afirmar nada positivo. Ciertamente Prutz no analiza adecuadamente este fenómeno del artista moderno sino que lo condena desde un punto de vista moral. No obstante, él tiene el instinto para reconocer esta dimensión de la negatividad necesaria.[165] En este sentido, el juicio de Prutz es ambivalente. Alaba el espíritu abierto de Heine en lo que respecta a la sensualidad: "De esta forma, también aquí Heine traza la representación completa, arranca la hoja de la higuera romántica; es *Lucinde*, pero ya no en el silencio de su tocador, sino *Lucinde* en medio del mercado, en las calles".[166] Prutz está impresionado por una preferencia en especial, por la preferencia "de existir sin cliché".[167] Pero la última palabra de Prutz es también destructiva. En comparación con Börne, el revolucionario, Heine es un contrarrevolucionario, un "realista": "El Voltaire de aquel nuevo Antiguo Régimen que se ha levantado sobre el abismo de la revolución, pero que también avanza, lo sabemos, hacia su 10 de agosto".[168]

La interpretación de Ruge y de Prutz según la cual en la actitud de Heine se formularía históricamente la última posición del romanticismo irónico ha visto correctamente el carácter improductivo de la existencia poética para las funciones políticas. Heine era el primer poeta moderno que desahuciaba provocativamente las superficiales expectativas políticas de sus contemporáneos.[169] El hecho de que Ruge y Prutz hayan considerado al escritor desde un punto de vista funcional se seguía de manera necesaria de su teoría histórico-política y de la situación socio-politica de Alemania en los años cuarenta. La alabanza que Ruge tributa a la lirica de Herwegh, según la cual esta seria un "verdadero renacimiento", una "revolución realizada",[170] prueba la esperanza en la poesía de

[164] Ibid, p. 243.

[165] Ibid.

[166] Ibid, p. 250.

[167] Ibid, p. 251.

[168] Ibid, p. 250.

[169] Con respecto a la compleja ironía política de Heine como estrategia calculadora, cfr. Oehler, Dolf, *Pariser Bilder I (1830-1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Heine und Daumier*, Frankfurt, 1979, pp. 33-44 y pp. 209s. Y del mismo autor: *Höllensturz der Alten Welt. Zur literarischen Selbsterfahrung der Moderne nach dem Juni 1848*, Frankfurt, 1988, capítulo 5.

[170] Ruge, Arnold, "Neue Lyrik", en *Deutsche Jahrbücher*, 1841, p. 251 y p. 256.

tendencia política. Esta posición es la base para todos los juicios sobre el "romanticismo" y sus continuadores actuales. Si Hegel había colocado a los principales poetas del romanticismo bajo la condena de la "idea" y los había evaluado según una pretensión histórico-universal, los jóvenes hegelianos lo hacen a partir del criterío de la "revolución". Ellos concretizaron la pretensión histórica de Hegel como una pretensión política del presente. De esta forma, surge una constelación que se debía repetir de una manera ininterrumpida: en la medida en que la literatura moderna se configuró como una literatura romántica, en la medida en que acentuó todos aquellos elementos estéticos que habían escandalizado a Hegel y a los jóvenes hegelianos, tuvo que colocarse en una oposición preestablecida con respecto al discurso político. La tesis de Peter Bürger según la cual la vanguardia literaría conecta con una concepción antiestética de la praxis vital es un malentendido surgido de la herencia de esta crítica al romanticismo: en tanto el surrealismo siguió una estrategia semejante, esta tenía como modelo el principio romántico de la "vida poética".

# IV. Los criterios de la pedagogía nacional de la historia liberal de la literatura entre 1830 y 1870

Una de las consecuencias más importantes de la crítica al romanticismo que realizaron los jóvenes hegelianos se evidenció en el marco de la historia de la literatura. Los más importantes historiadores de la literatura del período anterior y posterior a 1848, Georg Gottfried Gervinus, Julian Schmidt, Hermann Hettner y Rudolf Haym, tuvieron una relación critica y distanciada con respecto al romanticismo, incluso allí donde se apoyaron sobre la polémica de los jóvenes hegelianos. Si al final de periodo del *Nachmärz*, el romanticismo ya se encontraba históricamente integrado al inventario literario de la historia de la literatura,[1] por medio de Haym, no obstante, su potencial estético continuaba siendo ignorado. Las indicaciones de la *Escuela romántica* de Heinrich Heine no habían sido aceptadas, hasta el punto de que la condena del romanticismo había caído sobre el mismo Heine como un ejemplo negativo de este movimiento. Hettner fue el único capaz de alabar el principio "fantástico" (en Tieck). No obstante, existe una diferencia fundamental entre el juicio sobre el romanticismo del *Vormärz* y del *Nachmärz*. Después de 1848 la historia de la literatura ya no es entendida en términos de una pedagogía política inmediata. En este punto Julían Schmidt y Rudolf Haym se distinguen de Gervinus.[2] Además, puesto que el desconocimiento del potencial estético del romanticismo era dependiente del estado incipiente del debate acerca del realismo,[3] el juicio acerca del romanticismo se modifica en función del rumbo que asume este debate.



[1] Cfr. Hohendahl, Peter Uwe, *op. cit.*, pp. 183s.

[2] Ibid, p. 235.

[3] Cfr. al respecto Bucher, Max, "Voraussetzungen der realistischen Literaturkritik", en *Realismus und Gründerzeit*, tomo 1. Stuttgart, 1976.

## 1. Georg Gottfried Gervinus

En su *Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* [Nueva historia de la literatura poética nacional de los alemanes], aparecida desde 1835 en cinco volúmenes, Gervinus había asumido dos presupuestos. Por una parte, había convertido a Schiller y a Goethe en el punto de referencia a partir del cual debían ordenarse los períodos anteriores y posteriores de la literatura, respectivamente como preparación, o como decadencia. Por otra parte, y esto es aún más importante, Gervinus había definido a la literatura, a lo estético, en el sentido del título de su obra, como una parte constitutiva de la historia política y social de los alemanes. Así, la poesía era sometida a una rígida tabla de valores que se orientaba según los intereses vitales de las expectativas políticas del presente o del futuro. En la medida en que la historia de la literatura solo era entendida como una parte de la historia general, resultaba imposible arribar a la configuración de categorías especialmente orientadas hacia la literatura. La historia de la literatura pasaba a ocupar la función del Estado nacional faltante: Gervinus, espiritualmente marcado por el rigorismo moral de su maestro F. Ch. Schlosser, no tenía interés, como él mismo lo aclaraba en la introducción, en el "juicio estético de las cosas", sino que pretendía "refrescar la desmedrada confianza (de la nación) en sí misma, inculcarle, junto al orgullo por los viejos tiempos, también la alegría por el instante actual y cierto valor en relación al futuro". De tales intenciones se seguía de manera inmediata que una literatura que no fuera integrable en la utopía social del Estado nacional debía ser evaluada de forma negativa[4] y la literatura romántica resultaba particularmente poco integrable. Mientras que Gervinus podía colocar su caracterización de Schiller y de Goethe bajo las categorías histórico-universales de la historia y de la política, y afirmaba que en la naturaleza de Schiller se había demostrado que el "progreso del mundo estético" debía continuarse "en el mundo histórico y filosófico",[5] esto le resultaba imposible en el caso del romanticismo. Su narración de la existencia artística y humana de Goethe y de Schiller se basaba en el paradigma del "desarrollo", esto es, en un paradigma que no fue favorecido por los románticos. La poesía de Schiller y de Goethe era interpretada por

[4] Con respecto a la concepción utópica de la historiografía literaria del siglo XIX cfr. Fohrmann, Jürgen, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte*, tesis de habilitación de Bielefeld, 1987.

[5] Gervinus, Georg Gottfried, *Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, parte I. Leipzig, 1942, p. 368.

Gervinus como "símbolo" de su "tiempo".[6] Por ende, la poesía solo era entendida como algo valioso en la medida en que enunciara el contenido latente de la totalidad de una comunidad nacional; un criterio que, en cualquier caso, ya se encontraba prefigurado *in nuce* en *Sobre el estudio de la poesía griega*, de Friedrich Schlegel, y en las reflexiones de Goethe y de Schiller acerca de la problemática de la literatura nacional alemana. Gervinus conectaba con la utopía nacional que había formulado Goethe y la generación clásica: "Nosotros debemos garantizar que el curso de la formación de la nación remita en cualquier caso a este gran ideal, incluso que para el hombre y para la humanidad no pueda pensarse ningún otro ideal que prometa con tanta seguridad el desarrollo armónico de todas sus fuerzas y, a continuación de este, la felicidad y el crecimiento. La historia del mundo en su totalidad no parece indicarle a nuestra época ninguna otra dirección que esta".[7] La función teleológica de la historia de la literatura, tal como aparece en Gervinus, se deduce, entonces, del pensamiento paradigmáticamente canónico de la formación [*Bildung*], que fue defendido por el clasicismo alemán. En esta función, la historiografía de la literatura alemana se diferencia, a partir de Gervinus, de las demás ciencias europeas de la historia. Esta diferencia tiene como consecuencia que la estructura teleológica de comienzos del siglo XIX haya podido ser rellenada con concepciones radicalizadas de la idea "moral"[8] una vez que se impuso la renuncia a las motivaciones de orden político.

Como consecuencia de las premisas histórico-filosóficas mencionadas, el tratamiento del romanticismo se presentaba solo como un anexo de lo verdaderamente esencial, la historia,[9] y solo devenía significativo en función de su relación con el clasicismo. De una manera similar a Prutz, que en este punto era seguido directamente por Gervinus, se hacía ante todo alarde del compromiso politico-cultural del romanticismo. Así, se afirmaba que "este siempre tuvo en vista lo supremo, incluso algo más elevado".[10] De esta forma, la generación romántica también era colocada bajo la máxima teleológica del concepto de historia de Gervinus y sus aspiraciones eran presentadas de tal forma que se volvían vinculables conceptualmente con las tendencias del propio clasicismo.[11] No obstante, alli donde

[6] Ibid, p. 110.

[7] Ibid, p. 114.

[8] Cfr. Fohrmann, *op. cit.*, pp. 370s.

[9] Gervinus, *op. cit.*, pp. 569s.

[10] Ibid, p. 583.

[11] Ibid, p. 588.

la estética específica del romanticismo ya no permitía tales interpretaciones convenientes, Gervinus introducía una interpretación puramente negativa. "El fin del romanticismo, es decir, idealizar lo real, se evaporaba en delirios nihilistas",[12] la "nueva vida", que se queria crear, se hallaba "muerta"[13] para el presente, ni siquiera una "época histórica grandiosa como la de 1813" había podido cambiar "el carácter irreal, espiritualízador, nebuloso" de la poesía romántica.[14] De una forma similar al *Manifiesto* de Ruge y de Echtermeyer, Gervinus presentaba un movimiento reaccionario, sectario y oscurantista como condición del surgimiento del romanticismo.[15] Aquí se repetía la polémica de Goethe con la religión del arte orientada hacia la Edad Media que aparecía en *Sternbald* y se cuestionaba el tránsito de "la creencia poética a la religiosa"[16] como anticipación, por así decirlo, del período vienés de Friedrich Schlegel. Lo que Gervinus llegaba a decir sobre los poetas centrales del romanticismo resultaba parcialmente semejante a una parodia del propio método de la historia de la ideas. Sobre Novalis se decía que había tratado a la "economía como lo más desdeñable", así como a "todo aquello que parecía hallar satisfacción en el realísmo".[17] El juicio con el que concluía sostenía lo siguiente: "Si nos preguntan por la novela y por el hombre al que le sería otorgado semejante significado en la nueva escuela, diríamos con sinceridad que la procedencia del poeta de una familia morava, su formación para la poesía, su ocupación con Zinzendorf y Lavater, los místicos y el neoplatonismo, y sobre todo su tuberculosis parecen haber producido en él una irritabilidad y un sentimiento de aislamiento y de tristeza a cuyas formas de manifestación no le podemos conceder ninguno de los significados profundos que le han atribuido los defensores de este hombre escindido".[18] Con esta caracterización, Gervinus exponía sus propios criterios acerca de la "salud", los cuales se convirtieron en la causa de la polémica de Nietzsche con la publicística de los jóvenes hegelianos. Solo en la medida en que el romanticismo parecía susceptible de ser conectado con el criterio de la "salud" de la vida nacional –y este era el caso, para Gervinus, de algunas provocaciones de Schlegel–, aquel podía conservar un lugar positivo en esta historia de la literatura

[12] Ibid, p. 588.
[13] Ibid.
[14] Ibid.
[15] Ibid, p. 595.
[16] Ibid, p. 597.
[17] Ibid, p. 589.
[18] Ibid, pp. 589s.

como continuación de las "aspiraciones de la época de Goethe". En cambio, Gervinus se oponía a los conceptos poetológicos centrales que Schlegel había formulado en su *Conversación acerca de la poesía,*[19] porque consideraba que la "artificialidad" programática de tales conceptos se hallaba dirigida contra el principio afirmativo de la "vitalidad sensible".[20] Desde el punto de vista del desarrollo nacional "saludable", los conceptos esotéricos de la construcción estética establecida de manera autónoma no solo debían resultar incomprensibles, sino también particularmente repugnantes. De forma tal que Gervinus no intentó realizar ninguna interpretación adecuada de tales conceptos, sino que los denominó "maravillosos"[21] o los caracterizó en términos de una "quimera".[22] La posición política de Friedrich Schlegel era identificada de manera generalizadora con la de Edmund Burke: como en el caso de la interpretación de los jóvenes hegelianos, los últimos tiempos de Friedrich Schlegel, en los cuales este se había convertido en una "ciega herramienta... de la reacción política",[23] disolvían el recuerdo de sus comienzos. A partir de esta perspectiva distanciada se comprende que Gervinus no haya proseguido la discusión acerca del concepto de la "ironía", que aún habían abordado los jóvenes hegelianos. Él ya no se encontraba interesado en el debate del "subjetivismo". Seguir dicho debate hubiese significado alejarse demasiado del programa centrado en Goethe y en Schiller. Entre los poetas significativos del estilo romántico, Gervinus también cuestionaba a Tieck, a Kleist y a Hoffmann. Hölderlin, Arnim y Brentano no fueron tratados por él.

Tieck era colocado bajo la categoría de lo "fantástico"[24] sin que esta categoría fuera mínimamente explicada desde un punto de vista poetológico. Gervinus se quedaba en la paráfrasis superficial del tema, de manera tal que llegaba a una completa incomprensión de la ironía cómica de Tieck. Esta supondria una falta de confianza del autor con respecto a "su obra de arte".[25] Gervinus se veía obligado a deducir el "gusto por lo escalofriante" de un "sentido neurótico"[26] y les reclamaba a las comedias de Brentano como *Ponce de León* que no hubieran tenido ninguna "forma estética", como si "también lo

[19] Ibid, p. 603.

[20] Ibid.

[21] Ibid.

[22] Ibid, p. 618.

[23] Ibid, p. 609.

[24] Ibid, p. 653.

[25] Ibid, p. 656.

[26] Ibid, p. 660.

máximamente carente de forma estuviese justificado".[27] En la medida en que eran considerados en función de la pregunta acerca de su posible anclaje en la época clásica, los diferentes temas románticos, que se alejaban de una causa semejante, se presentaban como "lo más extraño y disoluto", como "carentes de toda forma posible" .[28] No hay ningún indicio, por ende, de una valoración crítica de lo "fantástico" de los cuentos tempranos de Tieck y de la ironía reflexiva de sus comedias.

Que el prejuicio clasicista de Gervinus se orientaba en función del criterio del modelo armónico de la naturaleza y de la realidad, en el marco del cual no tiene ningún lugar la fantasmagoría de la fantasía romántica, se muestra finalmente también en su juicio acerca de Kleist y de Hoffmann. Siguiendo a Goethe, la *Penthesilea* le parecía una "comedia trágica", cuyo sentido era confuso.[29] En el *Príncipe de Homburg* y en *Catalinita de Heilbronn* era criticado el "sonambulismo",[30] de la misma manera en que ya lo había hecho Hegel. Por otra parte, Gervinus reconocía que, con Kleist, aparecía por primera vez en el caso de un poeta romántico "la fuerza trágica" y una "energía poética extraordinaria".[31] La simpatía de Gervinus por Kleist no tenía su causa, sin embargo, en la capacidad poética de este último, sino en su pasión "patriótica": "Nunca ha habido un amigo más candente de la patria alemana".[32] Por eso mismo, *La batalla de Hermann* era, para Gervinus, "una de las piezas más importantes de Kleist en función de su significado".[33] En lo que respecta a los criterios de juicio, continúa siendo decisivo el hecho de que Gervinus solo haya podido "soportar lo monstruoso, lo fantástico, lo excéntrico"[34] "allí donde estos elementos se presentan como un síntoma de la juventud", como meros "aditamentos del talento verdadero",[35] y no como sustitutos de este último, tal como sucedía a menudo. Por ende, para Gervinus, la categoria de lo "fantástico" no tenía ningún rango estético autónomo. Por eso, de una manera similar a como lo hacía Prutz, él podía alabar las novelas cortas tardías de Tieck porque "se ocupan de la sociedad moderna y de

[27] Ibid, pp. 660s.

[28] Ibid, p. 662.

[29] Ibid, p. 675.

[30] Ibid.

[31] Ibid.

[32] Ibid, p. 676.

[33] Ibid.

[34] Ibid, p. 675.

[35] Ibid.

la humanidad".[36] Gervinus valoraba positivamente el hecho de que, a partir de ahora, "en el lugar de lo maravilloso exterior" debiese surgir "el milagro interior y el acertijo de la vida del alma y de su desarrollo preciso".[37] Por ende, Gervinus exigía la verosimilitud psicológica, la cual no se hallaba vinculaba de manera inmediata con lo "maravilloso" romántico. Por eso mismo, decía también acerca de la fantasía de E. T. A. Hoffmann: "Él conmueve la fantasía, fácil de excitar, de la juventud temprana, pero más adelante uno se vuelve incapaz de comprender esos efectos".[38] De manera similar a lo que sucedía con Novalis, Gervinus acentuaba ante todo la "esencia enfermiza", la "naturaleza quebrantada"[39] de Hoffmann. De acuerdo con este diagnóstico clínico, la caracterización polémica de la obra discurría en un sentido intimidatorio y moral. En este punto, Gervinus mencionaba "el juicio de un inglés que era recomendado por Goethe". Según este juicio, los escritos de Hoffmann serían "los sueños febriles de un cerebro enfermo", ellos se asemejarian a las imaginaciones que produce un uso excesivo del opio.[40] En este pasaje central, el fundador de la historia de la literatura alemana introducía un punto de vista enfáticamente moral y estético que despegaba sus consideraciones del discurso de una modernidad estética que ya había comenzado hacía tiempo. Para ello, Gervinus se refería al comentario de Goethe a una critica, aparecida en el *Foreign Quarterly Review* de julio de 1827, de Walter Scott a la obra de E. T. A. Hoffmann. Esta crítica colocaba a la obra de Hoffmann bajo el título: "*On the supernatural in fictious compositions*" (Sobre lo sobrenatural en composiciones de ficción).[41] Traduciendo el texto, Goethe introducía la siguiente cita: "Debemos renegar de esta furia, si no queremos volvernos locos".[42] Además, traducía Goethe: "No son los rostros de un espíritu poético, no tienen más contenido supuesto que aquel que le sería concedido a las locuras de un sonámbulo; son sueños febriles de un cerebro enfermo fácil de conmover".[43] Goethe se plegaba a

[36] Ibid, p. 697.

[37] Ibid.

[38] Ibid, p. 684.

[39] Ibid.

[40] Ibid, p. 684.

[41] Cfr. Scott, Walter, "On the supernatural in fictitious compositions; and particulary on the works of Ernest Theodore William Hoffmann", en *On Novelist and Fiction*, ed. Joan Williams. Londres, 1968, pp. 312s.

[42] Goethe, Johann Wolfgang von, *Schriften zur Literatur. Gedenkausgabe der Werke, Briefe, Gespräche*, ed. Ernst Beutler. Zürich, 1950, tomo 14, p. 927.

[43] Ibid, pp. 927s.

la apología que realizaba Scott de un "estado espiritual saludable" como presupuesto de aquel escritor de "primera línea", que podría haber llegado a ser Hoffmann. Goethe agregaba la advertencia de que "las obras de este hombre atormentado habían tenido efecto en Alemania por un largo tiempo y que tales desvaríos habían sido inculcados a los espíritus sanos como novedades significativas y provechosas".[44] La crítica de Gervinus al romanticismo no podría haber citado a ninguna autoridad más vinculante. La referencia de Goethe a Walter Scott volvía aún más sólida la teología pedagógica nacional de Gervinus.

Si el juicio de Gervinus era particularmente agresivo en el caso de Hoffmann, esto se explica a partir de la historia previa que tenía la crítica literaria. Gervinus proseguía su critica con la siguiente advertencia: "Hoffmann odió siempre todo lo que mantuviese al espíritu en un estado natural, la conversación sobre política, el Estado, incluso la religión... la vida profesional lo atormentaba. Como todos aquellos genios de los que disponemos en exceso en Alemania, que no tienen fuerza para llevar a cabo la vida exterior".[45]

Así la primera gran historia decimonónica de la literatura se revela como una pedagogía nacional en la cual la literatura del romanticismo y su momento central, lo fantástico, son descalificados como perjudiciales para la conversión en una nación saludable. La obra literaria es sometida aquí al punto de vista del progreso burgués y de la posibilidad de identificación social. Para Gervinus, como para la publicística de los jóvenes hegelianos, el concepto afirmativo de realidad resultaba evidente. Por ello mismo, Gervinus se encontraba muy lejos de poder comprender de otra forma aquello que reprende como el momento enfermizo de la poesía romántica. Lo enfermizo sería simplemente una condición biológica y clínica. En este sentido, su historia de la literatura expresaba aquella conformidad filistea y burguesa que E. T. A. Hoffmann había presentado en su obra y en su teoria de la poesía, y que Nietzsche convertiria en ocasión de su crítica cultural romántica, la cual afectaría, entre otros, al propio Gervinus. Habría que preguntarse también en qué medida el déficit estético, más aún, la extraordinaria estrechez de miras literaria, que Gervinus compartía con los líderes más importantes de la escuela de los jóvenes hegelianos, y que incluso lo ponía por encima de estos, era el resultado de las condiciones psico-sociales propias de la historia de la formación de la nueva intelectualidad que, luego de

[44] Ibid, p. 928.

[45] Gervinus, Georg Gottfried, *op. cit.*, p. 685.

1830, encabezó el discurso académico.[46] No se puede pasar por alto la diferencia de origen social que existía entre, por una parte, los representantes más importantes del principio romántico y, particularmente, de lo "fantástico", esto es, Novalis, Kleist, Brentano y Arnim, y, por otra parte, sus críticos más agudos, tales como Gervinus y Ruge. El análisis sociológico de estos grupos podria ayudar en cualquier caso a explicar el resentimiento burgués y pequeño burgués contra lo estético, mientras que, como clase intelectual, para el grupo romántico, de rasgos aristocráticos o procedentes de la alta burguesía, lo estético fue siempre un elemento autoevidente. Este último grupo aún se encontraba marcado por los estándares culturales de la época preburguesa y prerrevolucionaria, cuyo individualismo solo podía resultar extraño a los jóvenes hegelianos que se hallaban orientados en términos académicos o burocráticos.[47]

## 2. Hermann Hettner y Julian Schmidt

Tras un antecedente semejante, ¿cómo se posicionan frente a la provocación romántica del principio de realidad los dos historiadores de la literatura que le siguen a Gervinus de una manera inmediata? Aquello que los alejaba de Gervinus era la experiencia de la revolución de 1848.[48] La polémica contra el romanticismo, tal como había sido formulada en los *Anuarios de Halle*, no fue simplemente continuada,[49] sino que es posible encontrar aquí diferencias. En los dos tomos de la *Geschichte der Deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert* [Historia de la literatura nacional alemana en el siglo XIX, 1853], en la cual Julian Schmidt se sabe deudor de Gervinus, utiliza contra el romanticismo, al igual que Ruge, el criterio de la realidad: la mística religiosa del romanticismo separaría el arte de la realidad política. De una manera similar a Gervinus y al *Manifiesto*, Schmidt juzga al romanticismo a partir del punto de vista de una moral política. A pesar de hallarse comprometido con la izquierda hegeliana tanto como con la referencia a la realidad, en su *Die romantische Schule in ihrem inneren Zusammenhang mit Göthe und Schiller* [La escuela romántica en su relación interna con Goethe y con Schiller, 1850], Hettner se aleja de la posición anteriormente mencionada e intenta liberar al concepto de "romanticismo"

[46] Cfr. acerca de este punto Eßbach, Wolfgang, *Die Junghegelianer. Soziologie einer Intellektuellengruppe*. Múnich, 1988, pp. 66s.

[47] Ibid, pp. 117s.

[48] Cfr. Hohendahl, Peter Uwe, "Literarische Kultur", *op. cit.*, pp. 178s y pp. 233s.

[49] Ibid, p. 178.

de la estigmatización como "puro eslogan político" en la cual había caído durante los años cuarenta.[50] Por ello mismo, "en interés de la historia de la literatura",[51] quiere corregir la "injusticia de nuestra época contra la escuela romántica". Una condición para esto es el hecho de que Hettner no es un "hombre de acción",[52] esto es, ya no se halla comprometido en proyectos políticos concretos, como Ruge o la publicística de los hegelianos de izquierda. Hettner critica también la tendencia de Gervinus a tratar al romanticismo solo como "un apéndice casual o como un mero retoño entumecido de un tiempo de esplendor recientemente superado".[53] Hettner considera sobre todo el carácter secundario que solía atribuírsele al romanticismo en relación con el clasicismo. No obstante, más importante es esta otra diferencia con los jóvenes hegelianos: él rechaza la deducción de la poesía romántica a partir de presupuestos religiosos y filosóficos. Por ende, no solo cuestiona la critica tardía y de orientación católica que desarrolla Eichendorff frente al romanticismo, la cual es mencionada por Hettner de una manera especial,[54] sino que indirectamente también pone en cuestión las deducciones hegelianas y de los jóvenes hegelianos.[55] Sin embargo, las objeciones a las críticas previas al romanticismo solo afectan los métodos histórico-literarios y publicísticos, pero no el criterio según el cual el romanticismo deberia ser evaluado en función de la referencia a la realidad. También para Hettner resulta válida la expresión: "Cuando más grande es un artista, más profundamente enraizado se encuentra en la vida de su tiempo y de su pueblo".[56] No obstante, este era un presupuesto histórico-cultural e histórico-universal que le había sido transmitido a la temprana historia decimonónica de la literatura por la propia teoria romántico-clasicista del lenguaje y de la cultura.[57] Sin embargo, a diferencia de Gervinus y también de Schmidt, Hettner no entiende el déficit de realidad como un error casual de los románticos, sino que lo ve como un problema objetivo de la situación histórica de la Alemania de 1800. Por medio de una estrategia "idealista", que consistía justamente en postular un "idea-

[50] Hettner, Hermann, *Die romantische Schule, op. cit.*, p. 1.

[51] Ibid, p. 3.

[52] Ibid.

[53] Ibid, p. 11.

[54] Ibid, p. 6.

[55] Ibid, pp. 6s.

[56] Ibid, p. 14.

[57] Cfr. acerca de esto Fohrmann, Jürgen, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte, op. cit.*, pp. 183s.

lismo que superaba la oscura realidad natural",[58] el romanticismo y el clasicismo habrían intentado en cierta forma evadir dicho problema. Hettner considera que la diferencia entre Goethe y Schiller, por una parte, y el romanticismo, por la otra, se encuentra precisamente en el hecho de que, a diferencia del romanticismo, los primeros huyen "de su realidad" pero "no lo hacen de la realidad sin más".[59] "En virtud de su desesperación acerca de la naturaleza empírica que lo doblega", el romanticismo "abandona completamente la naturaleza y la realidad".[60] Sin embargo, de esta forma, Hettner renuncia a su argumentación de carácter político-moral y se introduce en una teoria objetiva acerca del extrañamiento romántico, el cual ya es reconocido por él como causa de la imaginación del romanticismo.[61] "La historia completa del romanticismo" consistiria en la lucha de la "imaginación" contra la "naturaleza y la realidad".[62]

La distancia de Hettner frente a las criticas del romanticismo que habían sido formuladas hasta ese momento se evidencia en el hecho de que rechace como un malentendido la crítica de Hegel al concepto de "ironía" de Friedrich Schlegel. De esta forma, Hettner se enfrenta a la problemática que aparecía como el punto de partida central de nuestra investigación. Afirma en relación a la "ironía": "Hegel y su escuela entienden y juzgan este concepto como un concepto ético. Y, sin embargo, este es en su punto de partida originario un concepto puramente estético".[63] Hettner se opone, al mismo tiempo, a las "historias de la filosofía" que siguen la tesis de Hegel y que interpretan la ironía como "una falsa consecuencia de la filosofía de Fichte".[64] Ella seria, más bien, "la contraparte necesaria del entusiasmo artistico".[65] Hettner torna evidente que la ironía no debe ser entendida como expresión de la pura "subjetividad". Para ello apela a la comprensión común a Solger y a Tieck de "el sobrevolar del artista sobre su tema" como "última terminación de una obra de arte".[66] En abierto contraste con Gervinus y con Haym, Hettner critica también el juicio de Goethe sobre la comprensión schlegeliana del

[58] Hettner, Hermann, *op. cit.*, p. 20.

[59] Ibid, p. 28.

[60] Ibid, p. 29.

[61] Ibid.

[62] Ibid.

[63] Ibid, p. 64.

[64] Ibid, pp. 64s.

[65] Ibid, p. 65.

[66] Ibid.

arte. Hettner considera que este juicio es erróneo porque estiliza la propia concepción temprana de Goethe acerca del arte medieval.[67]

Más allá de la critica fundamental, a la que volveremos luego, en el detalle del enjuiciamiento literario que realiza Hettner se evidencia también cierta predisposición a entender las innovaciones estéticas del romanticismo. Esto se expresa justamente en el caso de las dos categorías a partir de las cuales se habían dividido las posiciones criticas al romanticismo y aquellas que se identificaban con él: la categoria de lo fantástico y la de la ironía. Hettner resalta para esto el concepto de "estado de ánimo". A diferencia de la polémica de los jóvenes hegelianos, toma en serio y discute el significado central de una proposición de Novalis: "Lo que hace feliz son los estados de ánimo, las sensaciones indeterminadas, y no las sensaciones y los sentimientos determinados".[68] A diferencia del *Manifiesto*, Hettner reconoce el principio del efecto musical y lo describe objetivamente.[69] En este punto, enfatiza, no obstante, que solo Novalis habría objetivado el principio musical en un poema.[70] El principio de lo "fantástico" es explicado por Hettner sobre todo a partir de los cuentos fantásticos de carácter artístico del romanticismo, los cuales habían sido para Ruge y Echtermeyer, y también para Gervinus, solo un objeto de polémica. También aquí, Hettner se ajusta al principio estético: "El cuento fantástico es completamente fantasía".[71] Hettner constata simultáneamente que el cuento fantástico, "como la fantasía en general", no se corresponde "más con la esencia de nuestra época".[72] Esta valoración histórica, que acuerda con aquellas perspectivas que critican al romanticismo en función del criterío de la realidad, se muestra más flexible, no obstante, frente a las obras de arte particulares, con independencia de la teoria general. Así son alabados *El rubio Eckbert* de Tieck y *Hyacinth und Rosenblüthe* [Jacinto y Rosaflor] de Novalis como "joyas aisladas".[73] Hettner también elogia las comedias de Tieck y les echa en cara a Ruge y a Gervinus el haber interpretado mal su forma específica.[74] Finalmente, Hettner defiende también la conspicua esencia del conflicto, esto es, *Lucinde* de Schlegel, frente a las criticas moralizadoras. En este punto,

[67] Ibid, p. 81.
[68] Ibid, p. 54.
[69] Ibid, pp. 56s.
[70] Ibid, p. 60.
[71] Ibid, p. 62.
[72] Ibid, p. 77.
[73] Ibid.
[74] Ibid, p. 67.

él la considera con seriedad como "filosofía romántica de la vida", es decir, como un intento de convertir "la vida real en arte, en juego poético libre", y advierte, de esta forma, de una manera análoga a Kierkegaard, el momento existencialista del romanticismo. Incluso allí donde se trata de denunciar el déficit de un sentimiento auténtico como un defecto fundamental del romanticismo europeo, Hettner se acerca a aquella perspectiva que advierte el carácter moderno de la construcción del sentimiento que hace la poesía romántica. Él se remite a Chateaubriand como paralelo francés del romanticismo católico alemán y confronta la "construcción poética y esteticista" con las "sencillas y simples convicciones de la fe".[75] Pero Hettner incluso rechaza la critica que él mismo realiza a partir del principio realista, en la medida en que reconoce en el romanticismo "al espíritu moderno" que ha atravesado la "profundidad y la interioridad del desarrollo cristiano de la Edad Media".[76] De esta forma, Hettner pone en escena, sin nombrarla, la teoría hegeliana del arte romántico como arte de la subjetividad más intima. Incluso el juicio negativo del final acerca de la literatura romántica como "apátrida, reflexiva y artificial"[77] comprueba hasta qué punto Hettner había entendido la poetología específica de Friedrich Schlegel.

La diferencia de su juicio frente al de Gervinus y de Ruge y también frente al de Schmidt remite a la "fantasmagoria" romántica. Hettner la valora de una forma poético-inmanente. En la pregunta acerca del valor estético de su explicación histórico-literaria, Hettnner muestra no solo otro interés que los demás historiadores de la literatura de la época, sino una capacidad de juicio más profunda. Sin embargo, en lo que concierte a la organización histórica e ideológica de la "fantasmagoría" romántica y del tipo romántico, Hettner evidencia el mismo rechazo de las demás criticas del *Vormärz* hacia el romanticismo. También él habla de un "talento sumamente unilateral, enfermizo" cuando se refiere a Jean Paul, a Hölderlin, a Tieck y a Novalis:[78] Hölderlin "es solo la enfermedad general de toda esta especie".[79] Y él sigue la condena de Hegel cuando recomienda considerar "este esteticismo sentimental y la oquedad de este idealismo abstracto" como "la esencia y el origen de la escuela romántica".[80] La "fantasía fantástica", cuyo único equivalente poético y poetoló-

[75] Ibid, p. 160.

[76] Ibid.

[77] Ibid, p. 159.

[78] Ibid, p. 42.

[79] Ibid, p. 45.

[80] Ibid, p. 48.

gico es presentado de una manera completamente adecuada por Hettner, finalmente también cae bajo su críterio de la realidad: la "fantasía" es desenmascarada como "doctrina" subjetiva, que se aleja de toda "realidad" y, para ello, es utilizada la idea de Jean Paul de un "nihilismo poético".[81]

Aún más claro es su veredicto cuando juzga de manera general al "romanticismo religioso y político": "El cristianismo o Europa" de Novalis se le presenta como el primer documento del catolicismo abiertamente contrarrevolucionario.[82] Friedrich Schlegel es el compañero oportunista de Adam Müller y de Gentz en la "opulencia de la diplomacia austriaca".[83] Y este giro hacia la reacción católica también es valorado por Hettner, como por la izquierda hegeliana, como consecuencia necesaría del "libertinaje" prerromántico.[84] De esta forma, la vehemencia desacreditadora del juicio de Hettner no se diferencia mucho de la de Heinrich Heine o de la crítica de la izquierda hegeliana: la amenazante restauración emprendida por Halle de las ciencias del Estado, la reacción política de Prusia desde el comienzo de los años cuarenta, también había sido preparada, según su juicio, por el romanticismo político de Novalis, Friedrich Schlegel y Adam Müller. Hettner cita a Prutz y lo sigue: "Los románticos odiaban la revolución porque ella entorpecía el plácido goce, los príncipes la odiaban porque ella iba en contra de su plácida posesión".[85] En el marco de esta concepción acerca del desarrollo del romanticismo hacia la decadencia, los representantes tardíos del principio de lo "fantástico", Brentano, Arnim, Kleist y Hoffmann, caen todos bajo la misma condena que ha sido formulada desde Hegel: "La maldición de esta poesía continúa sido la falta de forma".[86] En Brentano, "el demonio de la naturaleza se desfigura hasta transformarse en una mueca sin contenido, en Heinrich von Kleist, en un sonámbulo magnético, en Justinus Kerner, en algo fantasmal, en E. T. A. Hoffmann, en un delirio diabólico".[87] En cambio, las novelas cortas tardías de Tieck son valoradas de manera positiva, como en Gervinus, porque están "completamente paradas sobre el suelo de la realidad moderna".[88] En la medida en que Hettner, apelando al

[81] Ibid, pp. 50s.
[82] Ibid, pp. 164s.
[83] Ibid, p. 173.
[84] Ibid, pp. 172s.
[85] Ibid, pp. 177s.
[86] Ibid, p. 183.
[87] Ibid, p. 184.
[88] Ibid, p. 192.

"presente y a la realidad", recuerda de forma optimista la poesía realista de los años cuarenta, el clasicismo y el romanticismo se presentan como una época históricamente superada, que ha sido en sí misma necesaria y que ahora no puede ser más que un recuerdo.

## 3. Rudolf Haym

La *Escuela romántica* de Rudolf Haym representa un nuevo comienzo en lo que concierne a la autointerpretación de la historia de la literatura: al comienzo de la época del *Nachmärz*, Haym se distancia del período de lucha de sus antecesores en la medida en que asume una "actitud puramente histórica".[89] Es cuestionable si con dicha actitud se encuentra realmente vinculada una revalorización del romanticismo,[90] y esto sobre todo porque Haym no oculta su distancia ideológica con respecto al mismo cuando afirma en la introducción: "En la poesía y en la ciencia, en el Estado y en la sociedad, nos consolamos habiendo superado lo suficiente al espíritu del romanticismo".[91] Afirmando claramente el principio de la realidad, que se había transformado en una mera fórmula ideológica a partir de los acontecimientos políticos contemporáneos y al cual Nietzsche, poco tiempo más tarde, consideraría y analizaría en términos sintomáticos, Haym reconoce: "De hecho, no vivir en vagas ilusiones, en obstinados y extraños juegos de pensamiento, en deseos que retrospectivamente regresan al pasado. Esto no, sino reconocer los poderes y las necesidades de la realidad con sobrio entendimiento y decisiones viriles, avanzar hacia adelante con ánimo sensato y paciente, esto es lo que se nos presenta hoy como ineludible exigencia de la época en cuyo servicio nos encontramos".[92] Dicho suavemente, supondría una cierta ceguera, un interés puramente tecnocrático en el desarrollo de la historia de la literatura como disciplina académica, si uno no se preguntara aquí hasta qué punto el que habla de esa manera cumple las condiciones para representar al romanticismo de otra forma que en el sentido de una historia de los contenidos y de los temas.[93] Evidentemente Haym había interiorizado de tal

[89] Haym, Rudolf, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlín, 1870, p. 4.

[90] Así interpreta Hohendahl la intención de Haym. Hohendahl, Peter Uwe, *Literarische Kultur, op. cit.*, p. 184.

[91] Ibid, p. 4.

[92] Ibid, p. 4.

[93] Con respecto al método de la neutralización como conocimiento histórico, cfr. Rodi, Frithjof, "Die Romantiker in der Sicht Hegels, Hayms und Dilthey", *op. cit.*, p. 188.

forma el principio de la realidad de sus predecesores y estaba tan convencido de su predominancia histórica que solo podía entender el romanticismo como algo que se encontraba superado y que ya no era un fenómeno de carácter amenazante. Aquí se revela un entendimiento "histórico" de la literatura y, con él, también el futuro de una disciplina cuyos criterios antiliterarios en la fase Gervinus / Schmidt / Hettner ya habían entrado en una contradicción indisoluble con los manifiestos más destacados de la vanguardia estética (Baudelaire, Nietzsche). Si en el *Vormärz* y en el *Nachmärz* inmediato esta contradicción se hallaba motivada por un compromiso político contra el romanticismo que había devenido "reaccionario", en Haym, el principio burgués de la "salud", que había sido largamente preparado por la critica al romanticismo –como ya hemos mostrado– aparece por primera vez como condición hermenéutica de una ciencia orientada a la política: la historia de la literatura como pilar de apoyo del proceso social general. La polémica critico-cultural de Baudelaire y de Nietzsche contra el concepto contemporáneo de progreso y contra sus defensores marca el punto de inicio de la erosión dentro de la recepción académica del romanticismo. Haym les tributa respeto a Gervinus, Schmidt, Hettner y Koberstein como sus predecesores. En este contexto, valora particularmente el intento de Hettner por explicar en términos históricos el romanticismo como protesta contra la realidad prosaica.[94] En función de nuestro problema, no es importante discutir el método de presentación de Haym ni sus principios histórico-literarios[95], sino indagar, más bien, cómo se posiciona este autor frente a las categorias centrales de la ironía y de lo fantástico y frente a los fenómenos del romanticismo más significativos desde un punto de vista literario. Aquí se toma de antemano una resolución negativa al respecto, en la medida en que el interés de Haym que enuncia el subtítulo de su obra se halla oríentado hacia relaciones propias de una historia de las ideas. En términos generales se puede decir que la paráfrasis del contenido de los textos más importantes de Tieck, F. Schlegel y Novalis contiene preferentemente juicios morales, sin el enfoque de un análisis relevante desde una perspectiva poetológica. Así, él considera a *William Lovell,* de Tieck, un libro de "silenciosos estados de ánimos", "de sofismas sin salida", una "filosofía enfermiza y triste".[96] Haym se inscribe de esta manera en la larga línea de la critica histórico-literaria que condenó a Tieck en

[94] Haym, Rudolf, *op. cit.*, p. 6.

[95] Cfr. con respecto a esto Hohendhal, Peter Uwe, *op. cit.*, pp. 184s.

[96] Haym, Rudolf, *op. cit.*, p. 46.

función de criterios de naturaleza moralizadora.[97] Él exige del poeta ayuda vital.[98] Particularmente reveladora en relación a la perspectiva de Haym es su detallada presentación de *El rubio Eckbert.*[99] A diferencia de Hettner, que ciertamente enfatiza la superación histórica del género del cuento fantástico pero sin poder evitar atribuirle a este un alto rango literarío, Haym objeta lo "extraño, lo raro, lo distanciado de aquellos motivos".[100] Si Haym valora positivamente los cuentos fantásticos, aunque más no sea de manera relativa, como "poesía del estado de ánimo", lo hace porque estos no pueden "ser recitados como convicciones ni como reflexiones".[101] En este punto, resulta evidente que estos no sirven "para configurar la vida".[102] A pesar de que Haym acuerde finalmente con el juicio de A. W. Schlegel, según el cual el "secreto" del cuento fantástico se encuentra en su forma de ser escrito,[103] él comprende este "secreto" como un acto psicológico de liberación que permitiria redimirse del "horror" de la vieja novela por medio de un "juego de prestidigitador":[104] solo en la medida en que el estado de ánimo del cuento fantástico es entendido como catarsis, esto es, es interpretado como "reconciliación", puede ser aceptado estéticamente. Haym se encuentra muy lejos de una comprensión como aquella que evidencia la forma de lectura de lo fantástico que propone Kierkegaard. Sin la intervención del argumento de la reconciliación, lo poético, que es puesto entre comillas por Haym, no puede ser más que una "materia exigua".[105] Igualmente despectiva es la actitud de Haym frente a las comedias de Tieck, especialmente frente al *Gato con botas.*[106] Según su juicio, Tieck no se puede comparar con Aristófanes porque a su "malicia" le falta como contrapeso "el *pathos* rico en contenido espiritual" que poseía Aristófanes.[107] "También Tieck puede lanzar fácilmente flechas burlescas con su arco, pero la elasticidad de este último

[97] Cfr. con respecto a esto Manfred, Frank, *Das Problem Zeit in der deutschen Romantik.*Múnich, 1972, pp. 240s.

[98] Haym, Rudolf, *op. cit.*, p. 48.

[99] Ibid, pp. 83s.

[100] Ibid, pp. 85s.

[101] Ibid, p. 87.

[102] Ibid.

[103] Ibid.

[104] Ibid.

[105] Ibid.

[106] Ibid, pp. 100s.

[107] Ibid, p. 101.

carece de una gran idea".[108] Ya Heine había aludido a la dialéctica del ingenio de Aristófanes, pero no había minimizado por esto la capacidad de Tieck. Contra Tieck, Haym se remite también a la discusión que impulsó la critica de los jóvenes hegelianos a la primacía de la música frente al lenguaje[109] y cita de manera polémica los versos: "El amor piensa en dulces tonos, / pues los pensamientos se encuentran muy lejos...".[110]

Igualmente destructivo es el juicio sobre Friedrich Schlegel, que se funda en la jovial disponibilidad frente a la materia. Aquí Haym acuerda con los juicios que habían sido emitidos hace tiempo, esto es, con el concepto de un "subjetivismo desarrollado hasta el extremo". Siguiendo la tradición convencional de interpretación, él ve a Friedrich Schlegel como un discípulo equivocado de Fichte: "Con una reflexión completamente moderna, él hizo un cuadro de la poesía antigua y una caricatura de la moderna".[111] Haym critica incluso el sistema de Fichte que "coloca de cabeza la perspectiva habitual acerca de la cosas, una idea que ya debe ser rechazada por la mayoría de los hombres en función de su propia extrañeza, de su horrorosa audacia, una idea que golpea en la cara al así llamado sano entendimiento del hombre".[112] El principio de la "mayoría" es utilizado de manera moral contra Schlegel, puesto que este habría carecido completamente de dicho entendimiento natural: Schlegel es acusado de asumir la "apariencia de lo insólito".[113] Resulta caracteristico del criterio de Haym del "sano entendimiento del hombre" y de "la visión habitual de las cosas" el hecho de que alabe la dura critica de Schlegel a la filosofía de Jacobi.[114] En esta critica, Schlegel habría expuesto en cierta forma sus propias disposiciones subjetivistas. Frente a esto, son rechazados los logros claramente originales de Schlegel. Esto sucede, por ejemplo, con su importante ensayo sobre el *Wilhelm Meister*, en el cual Schlegel desarrolla una nueva teoria de la novela como obra de arte autorreflexiva, lo cual no es advertido por Haym. Este autor también desecha la nueva concepción schlegeliana de una crítica literaria de carácter poético.[115] En la presentación de Haym, las reflexiones de Schlegel degeneran en

[108] Ibid.
[109] Ibid, p. 127.
[110] Ibid, p. 128.
[111] Ibid, p. 215.
[112] Ibid, p. 217.
[113] Ibid.
[114] Ibid, p. 227.
[115] Ibid, p. 280.

construcciones confusas y absurdas, que son deducidas de la obra de su maestro teórico de ocasión, particularmente de Schiller y de Fichte. Se entiende que el concepto de "ironía" solo es presentado como ejemplo de una confusión semejante. Haym intenta ser fiel a la estructura lógica de dicho concepto. En este punto, resulta decisiva la perspectiva heredada, según la cual se trataría de la "elevación triunfante de la libertad incondicionada del sujeto".[116] Haym intenta deducir de las diferentes expresiones de Schlegel con respecto a la ironía una doctrina sistemática y, puesto que esto no funciona, interpreta el carácter contradictorio de este planteo como un déficit del pensamiento. Para él, la mayor contradicción se encontraría entre la posición objetivista de *Sobre el estudio de la poesía griega* y la perspectiva subjetivista del período de *Athenäum* y de su concepto de "ironía".[117] No obstante, Haym no llega a entender el origen de dicha contradicción. Él argumenta a partir de una posición que se encuentra prefigurada particularmente en el rechazo de Friedrich Schlegel por parte de Schiller. De esta forma, Haym acepta la tendencia objetivista de *Sobre el estudio*... sin poder constatar sus logros innovadores para la literatura moderna –como, por ejemplo, la estética de lo feo– y presenta este ensayo como una infeliz continuación del pensamiento de Schiller. El "subjetivismo" de la "ironía" y otros principios poetológicos centrales son caracterizados, en cambio, como un mero laberinto. Los fragmentos de *Athenäum*, que desde la interpretación de Benjamin se han convertido en algo así como el catecismo de la poesía moderna, aún son vistos por Haym como "ocurrencias más o menos ingeniosas".[118] A esto añade su sarcasmo erudito: "Ciertamente mucho de lo que brillaba desde lejos como oro, solo era en verdad mica amarilla: algunas de estas frases se parecían a las luciérnagas que, cuando uno las observa en la luz, parecen grises gusanos insignificantes".[119] En este juicio es nuevamente decisiva la irritación ante la vista de aquello que escapa al sistema, que no puede ser reducido a ninguna teoria. Como consecuencia de esto, Haym no reconoce en los fragmentos de Schlegel la propia forma estético-literaria, sino que los malinterpreta como "astillas de críticas",[120] esto es, hace alusión a una intención que no ha sido concluida ni en el plano del pensamiento ni en el de la forma.

[116] Ibid, p. 259.

[117] Ibid, p. 261.

[118] Ibid, p. 282.

[119] Ibid.

[120] Ibid, p. 283.

Habíamos dicho que Haym se aproxima a la literatura romántica a partir de un interés que se basa en la historia de las ideas y que continúa la tradición idealista. Su caso evidencia en qué medida el criterio de la "idea" fracasa frente a la construcción específicamente estética de la modernidad naciente. En las épocas posteriores, este déficit de la historiografía propia de la historia de la ideas volverá a repetirse. Si se asumen tales presupuestos, no resulta sorprendente el hecho de que los grandes poetas de lo fantástico, Brentano, Kleist y Arnim, solo sean nombrados de manera casual, a partir de criterios caracterológicos, mientras que Hoffmann no es mencionado en lo absoluto. La única frase sobre Brentano dice así: "La impertinencia y el fantástico subjetivismo del joven Brentano eran molestos incluso para sus amigos de Jena".[121] El "sentimiento sano" y el "sano entendimiento"[122] que, tanto para Haym como para sus antecesores, son la piedra de toque a partir de la cual es valorado el romanticismo, y en función de la cual finalmente fracasa, debían afectar en especial a los defensores de lo fantástico. Aun cuando Haym se haya querido atener de una manera más estricta que Hettner a la temática de la "escuela romántica" y no haya tenido que involucrar, por ende, a la segunda generación de románticos, su desinterés comprueba la tendencia general. Para los intereses de la historia de las ideas, los dos poetas filósofos, esto es, Novalis y Hölderlin, debían ser importantes. En efecto, en el contexto de la filosofía idealista, a Hölderlin le es dedicada una larga discusión. De manera significativa, en este punto, su lírica ocupa un lugar subordinado frente a la larga presentación del *Hiperión*. La fase tardía de su obra, los himnos que recién fueron descubiertos por la generación posterior a 1900, ni siquiera son mencionados. Haym reconoce la importancia del intento de Hölderlin por renovar la elegía y la oda de Píndaro, pero se queda en una caracterización demasiado superficial que enfatiza los aspectos del contenido. En este contexto, Haym estiliza el lenguaje de Hölderlin en un sentido idealista, a pesar de que se esfuerza por evidenciar su distancia con respecto al modelo de Schiller.[123] El principio de la "salud" tampoco es olvidado aquí, pero es aplicado de manera empática: "Toda la fuerza y la dulzura del lenguaje, todo el esplendor y la plenitud de las imágenes solo sirven para cubrir los lugares heridos de un espíritu gravemente lastimado. Si estamos seguros de encontrarnos con un

[121] Ibid, p. 261.

[122] Ibid.

[123] Ibid, p. 316.

poeta auténtico, también podemos estarlo de que este poeta no fue un hombre feliz ni saludable".[124]

Haym también siente una profunda simpatía por Novalis. De una manera similar a lo que sucedía para los autores de los *Anuarios de Halle*, este es para él el "profeta del romanticismo"[125] por excelencia. Los *Himnos a la noche* son para Haym una "música única del sentimiento", que llega a los "fundamentos aparentemente más inexpresables de la vida subjetiva del sentimiento".[126] Ciertamente, resulta decisivo para esta alabanza el hecho de que Haym entienda los *Himnos* como expresión biográfica y auténtica de "una profunda tristeza", y no como el "mero juego o experimento con los estados de ánimo elementales",[127] es decir, como aquello que, contra aquella idea autocomplaciente, efectivamente representan. Es esencial también el "apaciguamiento interno" que sobreviene en este punto. Se trata de un apaciguamiento que, "pese a su familiaridad con lo oscuro de la noche y de las tumbas, el autor de *Hiperión* nunca conoció, de un apaciguamiento libre de lo terrorífico, de lo tenebroso y de lo espantoso, y que la fantasía del poeta del rubio Eckbert fue capaz de evocar".[128] Haym es capaz de mantener a Novalis separado del fantasma del horror: incluso en medio de su misticismo, a veces asoma "el sentido natural, el entendimiento simple y bueno que nunca extravia al hombre".[129] De todas formas, el subjetivismo místico de la poética de Novalis y la "sobrevaloración de lo formal", continúan siendo justamente aquello que debe perturbar los criterios de Haym.[130] También aquí él resalta lo "vivido" frente "al cálculo intencional de los medios estilísticos".[131]

*La escuela romántica* de Haym no es una discusión polémica contra el romanticismo, sino más bien un intento por desarrollar una presentación más amplia de su desenvolvimiento histórico, de sus temas dominantes, de sus motivos y de sus autores. En este punto, sin embargo, se encuentra en un primer lugar aquella obra que puede ser deducida del idealismo, es decir, la de Schiller. El criterio de valoración de lo "sano" y de la realidad vital significa que los elementos lingüísticos y formales que son específicos del romanti-

[124] Ibid, p. 297.

[125] Ibid, p. 324.

[126] Ibid, p. 336.

[127] Ibid.

[128] Ibid.

[129] Ibid, p. 374.

[130] Ibid, p. 376.

[131] Ibid, p. 387.

cismo, de su poética y de su estética, genuinamente reformuladas, o bien no son reconocidos o bien son juzgados de manera negativa. Esto se aplica ante todo a aquellas innovaciones que harian carrera en la modernidad: los momentos de lo *reflexivo* y de lo *fantástico*. Ciertamente Haym ha superado la estigmatización política que hasta ese momento había reinado en relación al romanticismo como movimiento reaccionario. Esto se evidencia sobre todo en su ponderada caracterización de la posición política de Novalis entre el republicanismo y el monarquismo. No obstante, continúa siendo decisivo en la interpretación de Haym el hecho de que el motivo romántico se encuentre expuesto al criterio de la "realidad" que, desde Hegel y Heine, había fundado conceptualmente todas las criticas del romanticismo del *Vormärz* y del *Nachmärz*. Este criterio de "realidad", que en Hegel, Heine y en los *Anuarios de Halle* poseía un énfasis filosófico o politico-literario, es a partir de ahora expresión pragmática y positiva del espíritu de la época. La perspectiva histórica de Haym supone, por una parte, que la historia de la literatura ya no ejerce la función política que había desempeñado en el Vormärz e incluso poco tiempo después. Por otra parte, el punto de vista de Haym supone que la literatura romántica misma ha perdido su inmediatez negativa o positiva. Esta es insertada en un inventario del que se dispone como de una propiedad. Y en Haym, este inventario es definido, de una manera más fuerte que en Hettner, por medio del paradigma del clasicismo. La continuación de la critica del subjetivismo que realiza Haym se orienta según este paradigma. Por eso, con él no puede llegar a ser visible la perspectiva de un discurso romántico autónomo, sino tan solo la diferencia con respecto a ese paradigma.

# Tercera parte

# La inversión estética de la crítica

# I. La superación romántica del historicismo desde la perspectiva de Dilthey

La historización de la poesía, la desactualización de su contenido poético, es un resultado de la época histórica de la cual Haym es un representante paradigmático. Esto es iluminado de una manera aguda por la constatación de Wilhelm Dilthey de que "el interés más vivo en las obras de los poetas", que caracterizó a la generación de primeras décadas de 1800, ya no se encuentra presente en la "actualidad".[1] Esta afirmación aparece dos años antes de la publicación de la *Escuela romántica* de Haym, en la advertencia preliminar al segundo ensayo sobre Ludwig Tieck. Este ensayo había sido precedido por el trabajo *Phantastische Gesichtserscheinungen von Goethe, Tieck und Otto Ludwig* [Visiones fantásticas de Goethe, Tieck y Otto Ludwig], de 1866. Dilthey continúa: "Nuestros intereses vitales ya no se encuentran en sus trabajos. Solo por medio del recuerdo histórico podemos trasladarnos hacia un estado completamente heterogéneo al nuestro".[2] Esto no significa que el pasado literario se haya convertido en algo definitivamente histórico, pero sí que sus implicaciones políticas han prescrito.[3] En estos tempranos interrogantes acerca de la problemática hermenéutica en el marco de la recepción del romanticismo, que fueron planteados en el año 1868, aparece ya el concepto central del posterior sistema poetológico-metafísico de Dilthey: el concepto de la "vida". Se trata de aquel concepto sintético que reúne en una unidad la vivencia y el contenido de la vivencia: quien decide qué recibimos de la poesía del pasado no es un saber de carácter secundario. De esta forma, frente a la sistematicidad histórico-politica, que había caracterizado a la crítica liberal al romanticismo, desde Gervinus hasta Haym, se pone en juego ahora un criterio de recepción completamente diferente: el de la correspondencia psíquico-estética. Junto a la pregunta acerca del valor de la poesía romántica en su propia época, a Dilthey le interesa sobre todo identificar aquellos aspectos "de esa época

[1] Dilthey, Wilhelm, "Die romantischen Dichter", en *Gesammelte Schriften*. Göttingen, 1970, tomo xv, p. 117.

[2] Ibid.

[3] Cfr. Rodi, Frithjof, *Die Romantiker in der Sicht Hegels, Hayms und Diltheys, op. cit.*, p. 189.

que aún hoy podrían ser disfrutados en el marco de intereses que siguen una dirección completamente diferente".[4] En cualquier caso, esta pregunta se plantea para aquellos que aún poseen un "sentido para el disfrute poético".[5]

## 1. Teoría de la fantasía poética

La primera respuesta que ofrece Dilthey en orden a explicar dicho interés estético remite a la "verdadera genialidad de estos hombres".[6] A diferencia de la recepción critica del romanticismo, en el planteo de Dilthey ya no se encuentra disponible un saber sobre el romanticismo que se oriente según un catecismo político, o este saber, al menos, no es puesto en juego. Por el contrario, adquiere primacía un problema completamente nuevo: ¿cómo se puede explicar el "hombre genial", esto es, el artista que produce estéticamente? Esta modificación específica de un tema que, hasta ese momento, había sido tratado preferentemente en términos de historia de las ideas o de la política, esto es, la emergencia de la pregunta acerca del "secreto de la producción poética",[7] contiene el paso hermenéutico-metodológico decisivo para la transformación de la discusión acerca del romanticismo. Es decir, a partir de ahora, el romanticismo se presenta, junto a Goethe, como el territorio de un concepto de la vida que es interpretable de manera "poética", en el cual se reencuentra a sí misma, más allá de la actualidad política, una conciencia que se ha recluido en la interioridad. Minimizariamos la variación de esta problemática si no descubriéramos en la refundación estética del romanticismo la pérdida de conciencia política que se anuncia desde comienzos de los años sesenta, de manera general en la generación de Dilthey y de forma particular en el propio pensamiento de Dilthey.[8] Este déficit, como condición de un redescubrimiento del romanticismo que no solo se fundaba en criterios positivistas, sino también artisticos, se aprecia de una manera cada vez más clara en la medida en que se afianza una línea de interpretación específicamente acritica. Esta linea de interpretación permite diferenciar,

[4] Dilthey, Wilhelm, "Die romantischen Dichter", *op. cit.*, p. 117.

[5] Ibid.

[6] Ibid.

[7] Dilthey, Wilhelm, "Phantastische Gesichterscheinungen", en *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, tomo XV, p. 93.

[8] Cfr. al respecto Peschken, Bernd, *Versuch einer germanistischen Ideologiekritik. Goethe, Lessing, Novalis, Tieck, Hölderlin, Heine in Wilhelm Diltheys und Julian Schmidts Vorstellungen*. Stuttgart, 1972.

con graves consecuencias, la recepción académica del romanticismo anterior y posterior a 1900, por una parte, de la que proponen Walter Benjamin y el surrealismo, por la otra: la fantasmagoría estética, cuya falta de fundamentos últimos había sido reconocida por la reflexión de Heine acerca de la condición política de su época, y que había desaparecido completamente en la critica filosófica y política de Hegel y de los jóvenes hegelianos, es ahora retomada con un nuevo énfasis pero a costa de su contexto politico-ideológico.

El giro hacia la interioridad que efectúa la conciencia en el pensamiento de Dilthey puede reconocerse en el uso de la categoría de "edificación" que hace el autor desde 1861, en su interpretación inicial de Goethe.[9] Ya aquí se anuncia su interés por silenciar el movimiento histórico en favor de un pensamiento de "valores" armónicos que se encuentra orientado hacia la tranquilidad y la paz. Esta intención marca particularmente su interés por Spinoza en los años setenta. Por ende, la pregunta por el descubrimiento temprano que hace Dilthey del romanticismo como paradigma de lo poético –descubrimiento que roza el interés de Benjamin y de los surrealístas– no podrá ser separada aquí del hecho de que este autor haya eclipsado completamente la conciencia histórico-politica que caracterizaba a la crítica de los jóvenes hegelianos. El análisis de la critica de las ideologías ha podido comprobar que determinadas fechas políticas de los años sesenta, sobre todo las fechas de 1864 y de 1866, en las cuales se produce la consolidación bismarckiana de las pretensiones políticas de Prusia en Alemania, constituyeron momentos de cambio en los cuales las actitudes críticas se transformaron en actitudes de carácter afirmativo. Esto no solo se dio en Dilthey, sino también en autores que originariamente eran liberales radicales, como, por ejemplo, Julian Schmidt.[10]

Los dos ensayos tempranos *Visiones fantásticas de Goethe, Tieck y Otto Ludwig* (1866) y *Hölderlin und die Ursachen seines Wahnsinns* [Hölderlin y las causas de su locura], (1867) contienen *in nuce* la completa revalorización diltheyana del romanticismo. Las dos innovaciones más importantes son las siguientes. Por un lado, lo romántico es entendido a partir de la fantasía. En este contexto, se presupone ya un concepto romántico de fantasía. Por otra parte, esta revalorízación se encuentra dirigida justamente a aquellos poetas que habían sido olvidados o eliminados del discurso líterario a partir

[9] Con respecto a este punto y a lo que sigue, cfr. Peschken, Bernd, *op. cit.*, pp. 12s.

[10] Cfr. Peschken, Bernd, *op. cit.*, pp. 88s. Peschken coincide en este juicio con la tesis de Hüppauf acerca de la decadencia del nivel teórico y metodológico de la historia de la literatura hacia los años 1870-71. Cfr. Hüppauf, Bernd, *Literaturgeschichte zwischen Revolution und Reaktion*. Frankfurt, 1972, pp. 32s.

de la perspectiva hegeliana y de la posición de los jóvenes hegelianos, esto es, a Hölderlin y a Kleist. Lo que diferencia principalmente la interpretación diltheyana de los poetas románticos de la clasificación histórico-literaria y publicistica del *Vormärz* y del *Nachmärz* es, en primer lugar, la renuncia a realizar deducciones en función de una historia de la ideas y la introducción de una ontología de carácter estético. En segundo lugar, Dilthey posee una sensibilidad hermenéutica que vuelve imposible la jovialidad erudita o el desprecio moral, que aparecen especialmente en Gervinus y en Haym, y que dieron lugar a la crítica de Nietzsche al filisteismo cultural. Para Dilthey, el propio poeta crea sus criterios de valoración, él estable incluso los fundamentos de una interpretación de la existencia que se encuentra más allá del léxico de la historia de la literatura. En este sentido, el acercamiento de Dilthey al romanticismo se encuentra "completamente fuera de los movimientos de las ciencias positivas",[11] según él mismo señala en relación a Schopenhauer, a quien ha redescubierto en 1864. Por ende, Dilthey se ha alejado también del espíritu de la escuela histórica, a partir del cual su posición es interpretada por Rothacker. La crítica diltheyana "a la razón histórica" comienza, según su propia interpretación,[12] en el modo en que reconsidera al romanticismo. Esto se evidencia ya en el primer acercamiento a este tema, esto es, en el temprano retrato de Schleiermacher (1859), en el cual Dilthey habla acerca del romanticismo temprano con el entusiasmo de quien lo acaba de descubrir. En este tono se anuncia ya el espíritu congenial de Ricarda Huch. Aquí se hace referencia de una manera libre a los "audaces fragmentos" del *Athenäum* y al exceso de atrevimiento de *Lucinde*.[13] Esta perspectiva es desarrollada luego en la gran obra acerca de Schleiermacher. A pesar de que Dilthey también repite la fórmula del "querer pero no poder", como problema fundamental del romanticismo, toma dramáticamente en serío el espíritu romántico como modificación estético-psicológica de la cultura filosófico-literaria, y muestra esto a partir del estilo de los *Discursos acerca de la religión* de Schleiermacher, cuyo escaso prestigio teológico-político en el año 1859 es conocido por Dilthey con exactitud. Dilthey también sabe que, para la crítica clásica (Schiller / Körner), el "entusiasmo por lo infinito, invisible, indeterminado" solo fue "un sentimiento artificial".[14] No obstante, a diferencia de Haym,

[11] Dilthey, Wilhelm, "Arthur Schopenhauer", en *Gesammelte Werke*, *op. cit.*, tomo XV, p. 53.

[12] Dilthey, Wilhelm, *Gesammelte Schriften*, *op. cit.*, tomo V, p. 9.

[13] Ibid, tomo XV, p. 25.

[14] Ibid, p. 27.

Dilthey no se pliega a esta crítica. En este punto resulta determinante la curiosidad intuitiva de Dilthey por Schleiermacher, esto es, por quien había sido, a su vez, un exégeta intuitivamente talentoso de los textos antiguos.

Esta curiosidad es también el fundamento de la gran obra de Dilthey, *La vida de Schleiermacher*, cuyo primer tomo publicó él mismo (1870) y le valió la crítica de la izquierda hegeliana y del grupo liberal, esto es, de D. F. Strauss y de R. Haym. Contra la doctrina dominante, Dilthey reveló al joven Schleiermacher, es decir, al "romántico". Conectando con sus propios textos tempranos acerca de Schleiermacher, Dilthey mostró la nueva generación romántica y sobre todo la amistad de Schleiermacher con Friedrich Schlegel, lo cual suponía una transvaloración de la imagen negativa del defensor de la escuela del romanticismo temprano que había dominado hasta entonces. Ya a partir de la primera indicación del capítulo acerca de la amistad de Schleiermacher con Schlegel, que aparece en su obra, es posible demostrar que Dilthey se propuso programáticamente realizar esta transvaloración de la figura de Friedrich Schlegel. Alli, Dilthey corrige una interpretación falsa, proveniente de la polémica de Hegel, acerca de la filosofía de Schlegel, en la medida en que remite a su correspondencia epistolar con Schleiermacher, la cual representa la documentación más importante para el estudio del desarrollo del pensamiento de Schlegel. En este contexto, habla de una nueva interpretación de Schlegel.[15] En este capítulo, Dilthey valora a Schlegel como uno de los "espiritus intuitivos, preparatoríos"[16] y entiende su biografía como una "salvación de Friedrich Schlegel", sin querer ocultar aquí su "paradoja moral". De hecho, Dilthey presenta como ejemplo complejo de un destino "vital"[17] la ambigüedad de Schlegel que "proclama la individualidad libre" y entrega a la iglesia "su heredado derecho al pensamiento libre". De esta forma, Dilthey retoma una caracterización de Schlegel que no había sido recuperada desde la presentación de Madame de Staël. Dilthey es, sobre todo, el primer intérprete de Friedrich Schlegel que alaba sus logros como esteta, a pesar de que no pasa por alto el carácter asistemático de su pensamiento: por una parte, Schlegel habría opuesto una "gran intuición"[18] a la "racionalización y a la moralización de la vida" y, por otra, en *Sobre el estudio de la poesía griega*, habria descubierto contra su propia intención originaria la literatura moderna como

[15] Dilthey, Wilhelm, *Leben Schleiermachers*, ed. Martin Redeker. Berlín, 1970, tomo I.

[16] Ibid, p. 230.

[17] Ibid.

[18] Ibid, p. 242.

una literatura de carácter "interesante".[19] De una forma que había sido completamente ajena tanto a los jóvenes hegelianos como a los liberales, pero en especial a Haym, Dilthey reconoce el logro original de Schlegel en el descubrimiento de una aspiración de la literatura moderna a una "realidad de carácter infinito".[20] Dilthey entiende el enfrentamiento de Schlegel con el idealismo de Schiller, inspirado en Kant, como un acontecimiento histórico de significado paradigmático. A diferencia de Haym, él no valora a Schlegel a partir de los criterios de Schiller, sino que lo ve como el profeta de lo "nuevo".[21] Finalmente, Dilthey reconoce en el pensamiento de Schlegel, procedente de los decisivos años noventa, un enfoque histórico-filosófico en cuyos motivos se encuentran anticipados algunos aspectos de la filosofía de Hegel y de Schelling.[22] El carácter prioritario que asume la temática filosófica se torna particularmente evidente cuando se hace referencia a la influencia de Fichte: aquí no se dice nada más acerca del debate de la "ironía" y de la critica del "subjetivismo". La causa externa de esto radica en el hecho de que su presentación del desarrollo espiritual de Schlegel está pensando en función de Schleiermacher. En este contexto, las influencias filosóficas que Schlegel asimila tendrian mayor importancia que la problemática del subjetivismo. A los ojos de Dilthey, que pretendía poner de relieve el ataque de Schleiermacher al objetivismo de la filosofía moral tradicional, esta última perspectiva se encontraba históricamente superada. Dilthey enfatiza la falta de una perspectiva analítica que se evidencia en los fragmentos de Schlegel,[23] pero los lee a partir de la legalidad de su propio concepto de "intuición intelectual".[24] Y esta exige, justamente, entender a los individuos como sistemas y a los sistemas como individuos. Por lo tanto, Dilthey encuentra prefigurado aquí su propio principio hermenéutico: el "comprender" a partir del todo sería lo más propio del pensamiento de Friedrich Schlegel.[25] También en este punto Dilthey da por concluido de manera definitiva el viejo debate y encuentra en Schlegel un nuevo principio de intuición. Y también la "ironía", que durante décadas había sido la piedra de disputa de la crítica académica al romanticismo, es interpretada a partir de ahora en el sentido de Schlegel: "Ella es el

[19] Ibid, pp. 245s.
[20] Ibid, pp. 246s.
[21] Ibid.
[22] Ibid, p. 371.
[23] Ibid, p. 375.
[24] Ibid, p. 376.
[25] Ibid.

signo del extenso poder de lo infinito en el espíritu que se alza sobre toda idea, toda obra de arte, o forma de pensamiento".

Lo decisivo en la perspectiva de Dilthey es que disuelve la imagen polémica del romanticismo que había devenido tradicional y según la cual este había estado compuesto por una pandilla reaccionaria y católica que se hallaba orientada puramente hacia el pasado. Dilthey logra esto en la medida en que, apelando a las afinidades electivas, caracteriza la época del romanticismo temprano como un movimiento espiritualmente revolucionario y presenta los fragmentos del *Athenäum* como su manifiesto. Al destacar al romanticismo temprano como un golpe de suerte en el marco de una "situación histórica"[26] que se encontraba hasta entonces entumecida –lo cual solo había sido visto hasta este momento por Kierkegaard y por Prutz–, también le adjudica la dignidad de aquello que tiene lugar bajo la forma temporal del acontecimiento histórico. Y Dilthey considera que lo específico que se cristaliza ahora es "el juego sin objeto de la fantasía". Se trata de aquella fantasía cuya estructura ya había sido investigada en sus primeros ensayos y que se convertirá en el tema de su obra posterior, *Vida y poesía* (1905): "Así, le debemos a la poesía de esta generación los inmortales tonos de la vida elemental del sentimiento, la renovación de las formas, tonos y estados de ánimos de todas las grandes épocas de nuestra especie, la profundidad misteriosa del sentimiento de la naturaleza".[27] De esta forma no se había vuelto a hablar nunca más desde *La escuela romántica* de Heine. Con ello se ha recuperado al romanticismo en dos planos diferentes. En el plano de una nueva metodología –ver el mundo de otra forma a como se lo había visto hasta entonces– y en el plano de la conciencia temporal, el romanticismo asume una particular dignidad como época histórica.

Dilthey venera sobre todo a dos poetas románticos: a Tieck y a Novalis. Ambos ya habían sido redescubiertos en los ensayos tempranos a los que volveremos más adelante. La afirmación central sobre Tieck es la siguiente: "La violencia demoníaca de la fantasía fue el núcleo más profundo de su poesía".[28] A partir de ahora lo "fantástico", como categoria estética, es tomado en serio en el contexto de esta concepción estética que ha sido redescubierta: aquel es "un sentido para lo maravilloso y lo horroroso".[29] A partir de aquí es afirmada la importancia del cuento fantástico temprano, la cual

[26] Ibid, p. 283.

[27] Ibid, p. 284.

[28] Ibid, p. 291.

[29] Ibid.

había sido señalada por Heine sin ser reconocida por la critica posterior. "La completa generación poética de Tieck no produjo nada más perfecto que los cuentos maravillosos que surgieron entonces y que se destacaron a partir de 1796, como, por ejemplo, *Eckbert, Los elfos, El monte de las runas*".[30] La poesía natural, "el rasgo más profundo de esta época, los estados de ánimo de un panteísmo soñador" habrian encontrado aquí su forma. En este contexto, ya no es posible hallar criticas nacidas de la sospecha de que alli la reclusión de la subjetividad en la interioridad hubiese supuesto una huida del control que ejercía el mundo real, sino más bien la aceptación de esta nueva capacidad psico-estética en términos de "imaginación". "La naturaleza, tal como aparecía en Tieck, es una fantasía demoníaca".[31] Dilthey reconoce las implicancias de esto, pero no eleva ninguna crítica contra ellas. "Muy lejos se encuentran los poderes, la voluntad y el entendimiento del mundo de carácter ético e histórico. Estos hombres no desean; es la naturaleza la que se mueve en ellos".[32] Ciertamente Dilthey constata "la debilidad de la formación moral de Tieck" en comparación con Schleiermacher.[33] Pero este juicio no basta para limitar su interés por la "imaginación", el cual atraviesa el texto como un hilo conductor. Tampoco es capaz de relativizar la capacidad de la imaginación como categoría estética, como lo había hecho la crítica realista de la imaginación desde el siglo XVIII hasta Karl Philipp Morítz, seguida de la critica al romanticismo proveniente de los jóvenes hegelianos. También es llamativo el hecho de que Dilthey ponga de relieve a *Sternbald* de Wackenroder como una de las novelas más significativas de la década, junto al *Wilhelm Meister*. Para Dilthey, lo importante aquí es que en aquella obra se haya concentrado la fantasía de la nueva época.[34] También en este punto se ha olvidado la vieja disputa acerca de la comprensión cristiana y alemana antigua del arte que Heine, en conexión con el juicio de Goethe, había presentado de una manera tan arrasadora.

La peculiar e innovadora comprensión que tiene Dilthey de lo "fantástico", como elemento que, para él, se encontraría ejemplíficado por primera vez en Tieck, se evidencia sobre todo en su presentación de Novalis. En esta presentación, Dilthey coloca en el comienzo, con palabras de Friedrich Schlegel, un profundo hundimiento en

[30] Ibid, p. 293.

[31] Ibid, p. 294.

[32] Ibid.

[33] Ibid, p. 295.

[34] Ibid, p. 299.

las comunidades "moravas" que es valorado como erróneo, esto es, de manera negativa.[35] En este contexto se afirma acerca de los *Himnos a la noche:* "Tienen algo que puede despertar más horror que la historia más horrorosa. Como un lamento misterioso, interminablemente largo, que fuera oído en el medio de la noche, esta expresión del anhelo de muerte parece prorrumpir del corazón apesadumbrado de un solitario".[36] No se puede pasar por alto aquí la profunda discrepancia que existe con la mala interpretación de los *Himnos* que hace Haym. Aun cuando Dilthey lee la poesía de Novalis en términos biográficos, como si este fuera su antecesor, hace alusión al "nuevo elemento" objetivo, a lo "misterioso".[37] Interpreta lo "misteríoso" a partir del concepto de fantasía: "Por eso la fantasía humana no se cansa de bosquejar una nueva figura de nuestra existencia".[38] Resaltando lo "novedoso de su tono" y sus grandes consecuencias para "la poesía de la joven generación", también es valorado el bosquejo de *Los discípulos en Sais* y sobre todo el cuento fantástico de *Jacinto y Rosaflor*.[39] En este sentido puede ser entendida, asimismo, la nueva comprensión de la naturaleza. De hecho, Dilthey ya no la niega como históricamente superada, como la critica política de su época, sino que la valora como cualidad intuitivo-antropológica de la fantasía poética. Ella es "un poder horroroso y engullidor", "un todo que se opone al orden", "un animal espantoso", pero también "razón en florecimiento".[40] Dilthey no llega a hablar acerca del aspecto más importante, esto es, Dilthey no menciona que Novalis había prevenido contra la naturaleza entendida en un sentido unidimensionalmente demoníaco y que, por ende, él no podría haberse sentido entusiasmado por una naturaleza que resultaba hostil al espíritu. Dilthey está mucho más interesado en fundamentar la capacidad poética en lo inconsciente. Y, por ello mismo, su innovadora presentación de la poesía del romanticismo temprano presupone el enfoque de aquella teoria del arte y de la fantasía que Dilthey se había limitado a aludir en sus primeros ensayos, pero que desarrollará en detalle en su obra tardía *Vida y poesía*. Según Schleiermacher, el arte surge de "un impulso de formación" que es sometido y sujetado por "la realidad".[41] Pero no

[35] Ibid, p. 301.

[36] Ibid, p. 302.

[37] Ibid.

[38] Ibid.

[39] Ibid, p. 303.

[40] Ibid.

[41] Ibid, p. 304.

por ello el "soñar" y el "dormir" son por sí mismos una "facultad configuradora", aun cuando se encuentran emparentados con dicha facultad: "La poesía parece cercana al sueño porque en ambos la fuerza formadora de nuestra alma se encuentra activa y es libre de interpretar lo real más allá de toda necesidad".[42] En este punto es decisivo sobre todo el rechazo de la "realidad" como el criterio que había dominado hasta ahora la crítica al romanticismo. Dilthey define su propia teoria de la fantasía a partir de la interpretación del arte que realiza Schleiermacher. En este sentido, cita: "La auténtica tendencia del arte no es nunca puramente objetiva, sino una peculiar combinación de la fantasía".[43] No analizaremos en detalle la presentación de Schleiermacher que hace Dilthey pues esto nos llevaría más allá de nuestra problemática. Es más importante retener que Dilthey, en la medida en que despliega la religiosidad mística de Schleiermacher, también incursiona en la dimensión estética del romanticismo: la categoría de lo "infinito", central en Schleiermacher, es análoga, en la interpretación que este último hace de ella, a los conceptos estéticos. Dilthey le dio una importancia central a este elemento en el primer tomo de su obra, allí donde analiza los *Discursos sobre la religión* de Schleiermacher. Pero además –y esto es aún más importante para Dilthey– la intuición religiosa de Schleiermacher se encuentra vinculada con "una excitación del sentimiento".[44] Novalis había denominado a la poesía "arte de excitar el ánimo". La presentación que hace Dilthey de la persona y de la obra de Schleiermacher es una arqueología de elementos psico-poéticos ocultos que podían ser provechosos para el propio presente. Cuando, parafraseando a Schleiermacher, Dilthey afirma que la "época presente" inhibe "violentamente la formación de disposiciones religiosas" y somete el "sentido, es decir, la capacidad para divisar el todo, lo peculiar, el qué y el cómo de los fenómenos",[45] podemos decir que se trata de una afirmación que también posee actualidad. De esta forma, Dilthey le opone a la crítica liberal de los jóvenes hegelianos al romanticismo, que siempre fue una crítica a la religión, la nueva religiosidad como el modo más importante de la "vivencia". Él quiere restituir lo duradero de aquella vivencia que se habría perdido completamente en el presente.[46] Y "la capacidad para divisar el todo", justamente aquella capacidad que encuentra

[42] Ibid.

[43] Ibid, p. 305.

[44] Ibid, p. 402.

[45] Ibid, p. 401.

[46] Ver la introducción, nota 1.

tan digna de atención en la metodología asistemática de Schlegel, forma parte ante todo de lo duradero. Es importante ver que Dilthey no quiere aislar al romanticismo de la Ilustración y del clasicismo como si fuera un movimiento contrario, sino que entiende tanto a Schleiermacher como al romanticismo en general como un desarrollo posterior a partir de los propios presupuestos ilustrados y clasicistas. El principio más íntimo de este desarrollo fue para Dilthey la poesía misma. Sin embargo, la fundamentación del concepto de fantasía ya había sido anunciada por Dilthey en sus ensayos precedentes, a pesar de que la obra sobre Schleiermacher puede ser considerada como su manifiesto romántico, en el cual se presenta la actualidad de la cosmovisión romántica y se invierte, de esta forma, una valoración que había llegado hasta la publicación contemporánea de la *Escuela romántica* de Haym.

¿Cómo se presenta el concepto temprano de fantasía poética que desarrolla Dilthey y que funda su nueva comprensión del romanticismo? El ensayo *Visiones fantásticas* indaga, en primer lugar, el "secreto de la producción poética"[47] a partir del ejemplo de Goethe, pero vincula inmediatamente a Tieck a este paradigma. Dilthey cita observaciones similares de Goethe, Tieck y Otto Ludwig, en función de las cuales la imaginación de estos autores produce fenómenos sensibles maravillosos para los cuales no se encuentra disponible ningún equivalente en la situación real respectiva. Ya sea la fantasía productiva, en el caso de Goethe, una visión confusa, en el de Tieck, o un "estado de ánimo musical", en el de Ludwig, Dilthey valora positivamente estos diferentes fenómenos, que a menudo han sido malinterpretados en conjunto como "fenómenos enfermizos". Para Dilthey, dichos fenómenos son partes elementales de la conciencia artística: productos de estímulos internos, productos de "nuestra imaginación productiva".[48] En este punto, se vale de la metáfora de lo "vago", que había sido desarrollada por la propia perspectiva del romanticismo temprano. "De esta forma, los niños ven con facilidad figuras, hombres, objetos familiares de distinto tipo, en contornos heterogéneos. A los hombres que poseen una fantasía vivaz les bastan solo algunos pocos puntos o trazos en el atardecer para transformar estos elementos en figuras visibles completas. Si en la oscuridad las impresiones de los objetos sensibles reciben una movilidad suprema, cuando, sobre estos contornos que se funden y asumen significados ambiguos, la luz de la luna arroja rasgos móviles que son completamente ajenos a tales contornos y que fingen

[47] Dilthey, Wilhelm, *Gesammelte Schriften, op. cit.*, tomo XV, p. 93.

[48] Ibid, p. 96.

la vida, entonces la vida independiente de la fantasía, maravillosa y configuradora, obtiene su mayor intensidad en el campo de visión".[49] Ciertamente, el interés prioritario que tiene Dilthey aquí es introducir una explicación psicológica que permita considerar de una manera unificada poesía y naturaleza. No obstante, con independencia de dicha tendencia, Dilthey comprende la fantasía, que complementa las impresiones de los sentidos externos, como un lugar de producción de lo "maravilloso" romántico. Aquello en lo que se interesa es lo "fantástico" de las representaciones, lo "fantasmagórico" mismo.[50] Los casos de recuerdos o de artistas que elige para ejemplificar tales representaciones sensibles arbitrarias remiten a la serie de imágenes de los propios cuentos maravillosos del romanticismo. Esta estructura analóga refiere a una estética que, basada en una fisiología objetiva de los sentidos, no fomenta ciertamente el "fanatismo religioso" ni la "superstición", pero considera a los "fenómenos maravillosos" como el elemento fundamental de la poesía, de la misma manera en que lo habían exigido los propios románticos que Dilthey valora de una manera especial, es decir, Novalis y Tieck. Sin embargo, Dilthey también estima en este punto la "salud espiritual y la tranquilidad desafectada",[51] a los fines de que se preserve "la marca distintiva de la fortaleza de la imaginación y de la más profunda susceptibilidad del sentido más noble", esto es, del ojo, y de que no suceda que la "fantasía poética pierda el dominio sobre sí misma".[52] Dilthey entiende la "incomprensible inclinación" del poeta a "las visiones y estados de ensoñación y de sonambulismo"[53] a partir de la organización de una fisiología de los sentidos que produce "lo fantástico". Pero de esta forma, convierte en verdadera ley estructural de lo poético el caso especifico de lo "fantástico" romántico, que Hegel y la crítica de los jóvenes hegelianos hacia el romanticismo justamente habían querido excluir del canon de la literatura. Él explica este supuesto nuevamente a partir de Kleist, el cual había sido criticado de una manera muy dura por Hegel como ejemplo de poeta del "sonambulismo". Dilthey, en cambio, reconoce en el "sonambulismo" precisamente aquel "rasgo oculto de la vida fantástica", a la cual se adecúan los poetas en sus "creaciones": "Así, por lo menos a mí me parece que, sobre todo, es posible explicar este

[49] Ibid, p. 96.
[50] Ibid, p. 97.
[51] Ibid, p. 99.
[52] Ibid.
[53] Ibid, p. 101.

rasgo a partir de Kleist, el libre y gran pensador".[54] Y no sucede de otra forma en Tieck y en Arnim. Especialmente las narraciones de Tieck serian interesantes en este sentido. Dilthey ve en el proceso de producción poética una liberación de "estados de ánimo y de imágenes"[55] que estarían más allá de la voluntad y del pensamiento estricto. "El desenvolvimiento y la transformación de estos estados de ánimo y de estas imágenes ganan espacio en el espíritu con el poder de una segunda vida, de tal forma que aparecen fenómenos maravillosos y la fuerza del alma de los hombres se asombra, se maravilla o incluso se horroriza, frente a lo que producen los otros".[56]

En el ensayo *Visiones fantásticas*, Dilthey ha expuesto los fundamentos teóricos de su concepto de fantasía y de vivencia. Este teorema supone una completa revisión de la comprensión acerca del romanticismo en general y de lo "fantástico" en particular que había dominado hasta entontes en la historia de la literatura y de la estética. En la medida en que Dilthey elige como punto de partida la estructura de la fantasía, piensa el producto de esta última como lo "fantástico" y logra hacer coincidir en un solo concepto lo romántico y lo poético. Pero de esta forma Dilthey sobrepasa la presentación de lo "fantástico" como motivo principal del romanticismo, que había realizado Heine, y define a la fantasmagoria romántica como lo poético moderno.

Sin embargo, como vimos, Dilthey había hablado de la "salud espiritual". ¿Significa esto que excluye los casos extremos de la fantasía? Su ensayo "Hölderlin y las causas de su locura" ofrece información acerca de este tema. La patología de Hölderlin constituye el caso extremo de una "enfermedad" romántica que, desde comienzos del siglo XIX, había sido tematizada de manera enfática por la critica al romanticismo y que recién seria contradicha por la interpretación de Nietzsche de la enfermedad como galardón poético y existencial, especialmente en relación a Kleist y Hölderlin. Dilthey aún no enfatiza la "locura" en el sentido de un existencialismo semejante. No obstante, la interpretará casi como el punto culminante de una teleología poética específica: "Hölderlin avanza en los sueños poéticos por un camino. Este camino debía conducirlo o bien hacia una existencia poética o bien hacia las luchas de una vida contradictoria".[57] El motivo de la enfermedad, los "pensamientos de la muerte", son integrados a la presentación de una poesía

[54] Ibid.

[55] Ibid.

[56] Ibid.

[57] Ibid, p. 104.

a la cual se le reconoce un "contenido patológico".[58] Este rasgo patológico fundamental remite, para Dilthey, al hecho de que "el mundo moderno"[59] se encuentra completamente sustraído de la sensibilidad de Hölderlin y de que su poesía muestra una "profundización patética en la naturaleza".[60] Tanto la crítica de la izquierda hegeliana al romanticismo como así también la de Heine ya habían reconocido en el romanticismo la existencia de estos dos elementos, la sensibilidad repentina y la interiorización de la naturaleza, y los habían condenado de una manera categórica. Para Dilthey, en cambio, estos elementos constituyen justamente la verdadera condición del arte de Hölderlin. La patología y el "genio poético" son relacionados de una manera mutuamente condicionante: "Así, aquí ha sucedido que lo que constituye el genio poético de este poeta a la vez favorece fuertemente una vida anímica enfermiza en él".[61] Dilthey considera que el punto culminante de la poesía de Hölderlin, los himnos tardíos, y la "irrupción de la melancolía" se encuentran necesariamente vinculados: "En el umbral de la locura su genio parecía más fuerte".[62] Es evidente que Dilthey utiliza la "locura" como un símbolo para designar una cualidad extraordinaria del lenguaje poético y de la existencia de Hölderlin: él habla de una "sacralidad del propio corazón".[63] A partir de los síntomas clinicos del poeta, cuya irrupción es situada en el año 1802, Dilthey descubre una "mirada profunda" en relación al desarrollo futuro de la literatura, en el marco del cual Hölderlin se encontraría con Tieck. Dilthey enfatiza el hecho de que la "técnica poética" incluso haya mejorado en la época de la melancolia.[64] Lo que Haym no había reconocido, el significado de los poemas tardíos –como *"Recuerdo", "La caminata", "El Rhin"*–, es advertido por Dilthey y puesto en relación con la "locura". A pesar de hallarse aún alejado de las perspectivas de la filología posterior acerca de Hölderlin, en especial en lo que refiere al último período de su obra, Dilthey comprendió la simbiosis del lenguaje inusual y alienante y la tendencia hacia una reclusión radical en la interioridad. Incluso pese a permanecer comprometido al final con el concepto de armonía, él abandona aquella representación del poeta del *Hiperión* que describiría Haym,

[58] Ibid, p. 110.
[59] Ibid, p. 111.
[60] Ibid.
[61] Ibid.
[62] Ibid.
[63] Ibid.
[64] Ibid, p. 113.

tres años más tarde, como un escritor de tendencia armonizadora, orientado a la Antigüedad y cercano a Schiller. A partir del ejemplo de la interpretación de Hölderlin, se puede reconocer con claridad la superioridad de la mirada exegética de Dilthey frente a la deducción en términos de una historia de las ideas que planteaba Haym. Esta exégesis se encontraba fundada en el teorema de la fantasmagoría que discutimos más arriba, es decir, en un teorema que, en el marco de las opiniones doctrinales acerca de la poesía que habían regido hasta el momento, se hallaba oculto bajo deducciones históricas y concepciones provenientes de la historia de las ideas. También el concepto de "locura" formaba parte de la teoría de Dilthey acerca de la fantasía, sin que dicho concepto hubiese asumido todavía un verdadero valor estructural.

La reflexión hermenéutica acerca de la legibilidad de la literatura romántica en el presente de 1868, que aparece en la advertencia preliminar de su ensayo "Los poetas románticos", y que ya remite a la intención programática de la obra sobre Schleiermacher, es completada por medio de aquello que ya había especificado la teoría poetológica y la estética de la producción. También los "estados de falta de conciencia"[65] de Tieck, colindantes con la patología de Hölderlin, son leídos en relación a las obras posteriores de lo "fantástico" romántico. Lo "fantástico" hace referencia aquí –como, más tarde, en la obra sobre Schleiermacher– a los cuentos fantásticos tempranos, especialmente al *Rubio Eckbert*.[66] Dilthey también erige un monumento a Novalis, a quien ya había tratado en 1865 en los *Preußische Jahrbücher* [Anuarios prusianos], y que resaltaria otra vez en su obra sobre Schleiermacher y, finalmente, canonizaria de manera definitiva para el discurso de la historia de la literatura alemana en *Vida y poesía*. Sobre todo los *Himnos a la noche* y el cuento fantástico de *Jacinto y Rosaflor* se encuentran en el centro de este homenaje: "Su *Ofterdingen*, por más que se halle en estado fragmentario, continúa siendo lo más bello y profundo que la poesía del romanticismo haya dejado tras de sí".[67] El ensayo "Los poetas románticos" ya muestra el método de Dilthey de presentar la biografía y la obra como una unidad. Esto no solo significa deducir las producciones artísticas a partir de los hechos de la vida privada, en el sentido en el que lo hacía la práctica bibliográfica, sino también descubrir en lo privado lo extra-privado, las motivaciones artísticas, y entender la esfera artistica como expresión del destino vital.

[65] Ibid, p. 121.

[66] Ibid, p. 128.

[67] Ibid, p. 148.

## 2. La domesticación de la fantasmagoría romántica a partir de la filosofía de la vida

La teoría de Dilthey acerca de la fantasía poética como una fantasía romántica surge entre los años 1864 y 1870. En *Vida y poesía*, de 1905, al comenzar a tratar el romanticismo bajo la figura de sus poetas esotéricos, Novalis y Hölderlin, y colocarlos en el contexto de la época de los grandes idealistas, Dilthey se remite al período temprano de su teoría estética: la parte de *Vida y poesía* destinada a Novalis es idéntica al ensayo que había aparecido en los *Anuarios prusianos* de 1865, a pesar de que entretanto la filología acerca de Novalis había hecho grandes progresos, que Dilthey reconoce y recapitula. La parte dedicada a Hölderlin, en cambio, es nueva, aun cuando son introducidos aspectos del ensayo de 1867. Las partes sobre Lessing y Goethe son reimpresiones de los ensayos que ya habían aparecido en 1867 y 1877. Más allá de la nueva perspectiva acerca de Hölderlin, lo que hace necesario el tratamiento particular de *Vida y poesía* es el hecho de que ahora el romanticismo ha sido relacionado con el paradigma del clasicismo alemán como una época con igualdad de derechos. Hay que añadir que la referencia a Goethe, quien ya había sido considerado como un romántico en los ensayos tempranos, es utilizada sobre todo para ilustrar el punto de vista de la "fantasía poética". Se afirma en este contexto: Goethe y el romanticismo, como un todo inseparable, ayudaron por doquier a emancipar la fantasía poética del imperio del entendimiento abstracto y del buen gusto, aislados de las fuerzas de la vida".[68]

Esta frase abre la indagación acerca de Goethe. A diferencia de lo que sucedía en los ensayos de los años sesenta, ahora el factor de la "fantasía", que ya había sido descubierto en aquel entonces, es opuesto de manera definitiva a la Ilustración y a la ciencia, y es caracterizado como un "espectáculo sin igual en la historia de la literatura".[69] Esto supone una importante modificación del concepto diltheyano de "fantasía". La determinación antropológico-fisiológica de los tempranos años sesenta, en el marco de la cual lo "fantástico" hacía referencia a un elemento estructural en el cómputo de la facultad psíquico-espiritual, es ampliada ahora y recubierta con un valor histórico-espiritual, cuyas implicaciones ideológicas resultan suficientemente predecibles. Esta modificación del concepto de fantasía, originariamente analitico, y su transformación en un

[68] Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung*. Leipzig y Berlín, 1921, p. 176. [Traducción al español: *Vida y Poesía*, trad. W. Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 140].

[69] Ibid, p. 140.

símbolo espiritual e histórico ya se ha concretado en el ensayo de 1877. Pero dicho cambio asume una nueva función de apelación crítico-cultural en el marco de la publicación del libro de 1905, en la medida en que este último es concebido programáticamente a partir de la noción de "vivencia". Esta nueva función ya es respaldada por la unificación politica de una "cultura alemana", que había tenido lugar desde 1870, y por su mensaje latentemente antifrancés, esto es, antirracionalista. Esta modificación tiene consecuencias para la interpretación del romanticismo: el romanticismo ya no se encuentra en igualdad de condiciones, como portador de la "fantasía poética", junto a Goethe, sino que se halla confrontado a la Ilustración como su oposición. Se construye aquella polaridad enfática que marcaria tanto la interpretación positiva como la negativa del romanticismo en los tiempos subsiguientes. Dilthey ya había utilizado tempranamente el concepto de "vivencia", cuyo ejemplo paradigmático se encuentra en la forma de producción de Goethe. No obstante, dicho concepto solo aparece en la obra completa de una manera esporádica.[70] Karol Sauerland se ha referido a la "puntualidad" de la situación vivencial moderna, a partir de la cual se puede explicar el surgimiento del concepto de "vivencia", en general, y de este concepto en Dilthey, en particular.[71] El concepto de "vivencia", que se encuentra en el centro de la poética de Dilthey (1877) y de su escrito "Über die Einbildungskraft der Dichter" [Sobre la imaginación de los poetas] (1886), debe superar de manera teorética esta situación puntual de la discontinuidad. Pero, de esta forma, ya se pone en evidencia que, en el concepto de "vivencia", Dilthey busca evadir la estructura de lo repentino [Plötzlichkeitsstruktur], propia de la modernidad y de su poesía, y contrarrestarla por medio del recurso al modelo idealista.[72] Dicho con otras palabras: el romanticismo descubierto en términos de afinidades electivas, en el cual ya Kierkegaard había vislumbrado el momento de lo discontinuo, es antes malinterpretado que entendido de manera correcta por Dilthey bajo la categoria de la vivencia, pues por medio de esta última justamente es negada la estructura repentina del romanticismo como poesía moderna.

Esta valoración había sido anticipada ya muy tempranamente en el ensayo "Los más novedosos trabajos histórico-literarios acerca de la época clásica de nuestra poesía", aparecido en 1866. Ya

[70] Sobre el surgimiento del concepto de "vivencia" [Erlebnis] en el siglo XIX y su desarrollo hasta convertirse en un término de la teoría literaria en Dilthey, cfr. Sauerland, Karol, *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmerung eines literaturhistorischen Begriffs*. Berlín, Nueva York, 1972.

[71] Ibid, p. 97.

[72] Sauerland, Karol, *op. cit.*, p. 97.

allí resulta evidente que Dilthey ha dejado de tener en cuenta la critica al irracionalismo y el reproche de enajenación con respecto a la realidad, que había sostenido Julian Schmidt frente a Jacob Böhme, frente al pietismo y al idealismo. El "subjetivismo abstracto" de Goethe, contra el que se había vuelto Schmidt, es alabado por Dilthey. Aquí comienza el giro de la valoración histórico-literaria, que prosigue en el ensayo sobre Goethe de 1877 y es fijado en *Vida y poesía.*[73] La revalorización del romanticismo, que ya se evidencia en los ensayos tempranos de los años sesenta, también es clara en el ensayo "Los más novedosos trabajos histórico-literaríos". Dilthey somete los criterios de Julian Schmidt a una profunda revisión: estos ya no serian adecuados para la nueva época, pertenecerian a una disputa pasada y ya decidida desde hace tiempo.[74] Gracias al nuevo desarrollo político-militar de Prusia (1864, 1866), de ahí en adelante la supuesta lejanía de la realidad propia de esa literatura ya no es un tema de discusión. El segundo Reich, que se anuncia, exige una nueva y adecuada doctrina acerca de la valoración de la literatura. El ensayo sobre Goethe de 1877 condujo esta cadena de razonamientos hacia una primera conclusión definitiva, según la cual la pregunta por la unidad de la nación alemana quedaba decidida de una manera conservadora y autorítaría, un hecho que fue aceptado enfáticamente por Dilthey.

Ahora bien, ¿cuál es, según Dilthey, el elemento en función del cual Goethe había "superado" a la Ilustración? En este punto, el concepto de "fantasía" se complementa por medio de la noción de la "multiforme fuerza creadora".[75] No obstante, esta instancia mediadora de la fantasía interferirá negativamente a la hora de apreciar el valor del romanticismo esotérico. El "impulso de formación poética" es colocado ahora, por ende, bajo un concepto cuasi vitalista de vida: "Poesía es representación y expresión de la vida. Expresa la vivencia y representa la realidad externa de la vida".[76] La elección del concepto "expresión de la vida" se origina en la necesidad de Dilthey de "algo permanente"[77] en donde sea superada la realidad finita en un "mundo eterno, inaprehensible".[78] Resulta

[73] Cfr. al respecto y sobre lo que sigue Peschken, Bernd, *Versuch einer germanistischen Ideologiekritik, op. cit.,* p. 126.

[74] Dilthey, Wilhelm, "Die neuesten literarhistorischen Arbeiten über das klassische Zeitalter unserer Dichtung", en *Westermanns Monatshefte 20,* 1866, p. 490.

[75] Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung, op. cit.,* p. 177. [Traducción al español: *Vida y poesía, op. cit.,* p. 140].

[76] Ibid, p. 178. [Traducción al español: Ibid, p. 142].

[77] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[78] Ibid.

evidente que, aun cuando los textos tempranos ya contengan una tendencia quietista, el concepto de fantasía, tal como aparece desarrollado en el ensayo sobre Goethe, se halla subordinado a un concepto de armonía que se opone a la noción de fantasmagoría de los ensayos tempranos acerca del romanticismo. Esta facultad armónica de expresión que, en Goethe, convierte a lo sucedido en un "símbolo de lo universal",[79] no es, según Dilthey, una expresión primariamente intelectual, sino más bien de carácter energético: la poesía no es para Dilthey un "conocimiento de la realidad, sino la experiencia más viva del nexo de la trama de la existencia como sentido de la vida".[80] La "fantasía" es conectada inmediatamente así con la "vida" y con sus "fuerzas".[81] Ella es ciertamente un "milagro", un "fenómeno" que debe ser diferenciado de una manera fundamental de "la vida diaria del hombre". No obstante, se funda en "procesos elementales".[82] De esta forma, Dilthey renuncia a la posibilidad de investigar la estructura esotérica de la categoría temprana de fantasmagoría en función de su nivel de mediación tanto intelectual como específicamente estético. En lugar de esto, toma como explicación un factor irracional complejo, vinculado al desarrollo natural, la "vida". Dilthey pretende conectar con las imágenes del recuerdo que aparecían en su ensayo temprano. Pero el "recuerdo", la condición del proceso creador, es estilizado de una forma típicamente idealista: "La metamorfosis rige la vida toda de las imágenes en nuestra alma".[83] El pensar en imágenes, que supone siempre el trastrocamiento de la realidad vista, encuentra sus representantes más importantes entre los niños, los hombres naturales y los hombres que sueñan y poseen fuertes afectos. Y entre los artistas. Pero Dilthey no puede simplemente conectar la fantasía artística con el factor productivo que ha sido caracterizado por él en términos vitalistas. Constata la diferencia que existe entre la naturaleza y la cultura. No obstante, no es capaz de interpretar conceptualmente esta diferencia. De una manera tautológica, afirma que la fantasía poética es "el conjunto de los procesos psíquicos en los que se forma el mundo poético".[84] Esta tiene en común con la fantasía colectiva de una estilización anónima de la vida, de corte simbólico-cultural (como, por ejemplo, la cultura cortesana), el hecho de ser diferente

[79] Ibid, p. 179. [Traducción al español: Ibid, p. 143].

[80] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[81] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[82] Ibid, pp. 179s. [Traducción al español: Ibid, p. 144].

[83] Ibid, p. 183. [Traducción al español: Ibid, p. 146].

[84] Ibid, p. 185. [Traducción al español: Ibid, p. 148].

del "mundo de nuestra acción". Y siempre son "vivencias"[85] las que operan como "fundamento de estos procesos" que forman la fantasía. Dilthey no quiere ni puede ofrecer una verdadera teoría de la producción estética: entre la categoría de la "vida" y la categoría de la "fantasía" el único concepto de mediación es el de "vivencia". Si el poeta difiere "de las demás clases de hombres en un grado más alto",[86] esta idea no se sigue de un análisis de la fantasía, sino tan solo de un cambio de nombre del concepto de vivencia: en el caso de la "fantasía" de Goethe, este concepto es meramente parafraseado. El lenguaje de Goethe prueba la tesis de la vivencia de Dilthey. Dicho lenguaje rompe el canon del lenguaje heredado, como si Goethe hubiera expresado de manera inmediata la vivencia. En este punto se evidencia de una forma particularmente clara en qué medida el concepto de fantasía de Dilthey pasa por alto procesos cognitivos de selección que también habían sido característicos de la así llamada "lírica de la vivencia" de Goethe. En lugar de analizar estos procesos cognitivos, Dilthey asume la "voluntad de triunfar sobre la vida".[87] Para Dilthey, la expresión lingüística es en cada caso un equivalente de un "estado interior".[88] Esto ya había sido visto así por la hermenéutica de Droysen.[89] Como base teórica para su teoría de la fantasía, Dilthey se remite a las propias observaciones de Goethe, esto es, a las ya mencionadas "imágenes"[90] [*Nachbilder*] que Dilthey había discutido en su ensayo temprano. La fisiología y fenomenología de la visión que desarrolla Goethe es, por ende, el fundamento teórico del concepto diltheyano de fantasía. A partir de aquí Dilthey puede deducir la siguiente fórmula: "Una creación que surge de la plétora de las fuerzas espirituales, involuntariamente sujeta a leyes y desligada de la vida usual y de sus fines".[91] Estas fuerzas animicas deben ser pensadas como el todo "orgánico". Así la fantasía se vuelve inmediatamente compatible con el concepto de "organismo"[92], de tal manera que la poesía también es entendida como concepto compensatorio de la "vida".[93] Toda esta parte de la

[85] Ibid, p. 186. [Traducción al español: Ibid].

[86] Ibid, p. 188. [Traducción al español: Ibid, p. 150].

[87] Ibid, p.189. [Traducción al español: Ibid, p. 151].

[88] Ibid, p. 190. [Traducción al español: Ibid, p. 152].

[89] Schnädelbach, Herbert, *Philosophie in Deutschland, op. cit.*, p. 151.

[90] Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung, op. cit.*, p. 192. [Traducción al español: *Vida y poesía, op. cit.*, p. 153].

[91] Ibid, p. 193. [Traducción al español: Ibid, p. 154].

[92] Ibid, p. 195. [Traducción al español: Ibid, p. 155].

[93] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

argumentación, la cual se encuentra especialmente dedicada al concepto de fantasía, no se halla orientada a descubrir elementos reflexivos y fantásticos, como habían sido anunciados en el ensayo temprano acerca de la formación de la fantasía, sino que justamente apunta a imposibilitar un análisis semejante. De hecho, Dilthey hace referencia al *a priori* sintético de la relación vital total de una interioridad primordial, esto es, de una tipología natural.

Si partlmos de esta unidad prerreflexiva, orgánica, cuyo nombre es "fantasía", es posible fundamentar la polaridad buscada entre Goethe y la Ilustración: Dilthey ve la forma vivencial de la generación de Goethe como una "exaltación" de la "existencia".[94] Tradiciones espirituales en sí mismas contradictorias son subordinadas de manera paralela a este enfoque energético de la época histórica.[95] Ya Lessing había sido separado del discurso de la Ilustración[96] y presentado como antecesor de una nueva teología de la certeza inmediata, tal como la que seria desarrollada por los románticos Schleiermacher, Schelling y Hegel.

## 3. La fundamentación antimoderna y organicista del concepto de "fantasía"

Goethe se encuentra vinculado al romanticismo por medio de la categoria de "interioridad". Dilthey ve en la lírica, la "forma poética de la interioridad",[97] el centro de la obra de Goethe: esta es el ritmo de su "movimiento anímico".[98] De nuevo aparece aquí una variación del concepto de fantasía que había sido deducido del principio de la "vida". A diferencia de la *maniera* constructivista de Shakespeare, el procedimiento poético de Goethe es entendido como expresión inmediata de sus "fuerzas" inmanentes. Dilthey considera que en la obra de Novalis domina la misma distancia con respecto a la objetividad que sería propia de Shakespeare (pero también de Homero y de Cervantes). La categoria de subjetividad no es considerada en función del momento de producción poética constructiva que resultaría inmanente a ella y que analizaría Walter Benjamin, sino que ya en 1865 es entendida en el sentido de la interpretación tardía vinculada a la filosofía de la vida que aparece en el ensayo acerca

[94] Ibid, p. 238. [Traducción al español: Ibid, p. 189].

[95] Ibid, p. 239.

[96] Ibid, p. 87.

[97] Ibid, p. 262. [Traducción al español: Ibid, p. 208].

[98] Ibid, p. 263. [Traducción al español: Ibid, p. 421].

de Goethe: como medio del "ánimo".[99] Entre otros, Novalis sirve para presentar la visión romántica del mundo de la generación anterior –Goethe, Kant, Fichte–, es decir, para diferenciar la primera época de la literatura moderna en Alemania del contexto ilustrado-racionalista. Esto es posible porque Dilthey desconfía del procedímiento deductivo que infiere a partir de una causa y, en lugar de este, procede de manera fenomenológica. Esta manera de proceder le permite aislar el romanticismo. Dilthey ya había festejado los *Himnos a la noche* como documento de la imaginación romántica y, de esta forma, había rechazado las valoraciones dominantes, respetables pero negativas. En lo sucesivo, él interpreta los *Himnos* a partir de la categoría de fantasía, entendiendo a esta como aquellos "estados imaginarios" que se encuentran frente a la "vida".[100] Estos estados representan, en cuanto tales, la "noche de la inconsciencia", el "seno del universo", la "paz de los bienaventurados",[101] constituyen el contrapunto de las "tensiones de la voluntad". Desde esta perspectiva es leído también el escrito "El cristianismo o Europa", que había sido interpretado por los jóvenes hegelianos como un manifiesto reaccionario y como el catecismo de la nueva reacción política. Bajo esta luz, el texto no se presenta como una toma de posición positiva en relación a ideas político-sociales, sino como la visión de un "soñador". Por eso, el texto evade toda posible valoración unilateral y se ubica en la "región de los sueños poéticos".[102] Sin embargo, el concepto de fantasía que Dilthey presupone aquí no es poético-analítico, sino orgánico-sintético. Con este se hace referencia a la "concepción poética del mundo".[103] La fantasía es finalmente idéntica a la perspectiva de la filosofía de la naturaleza,[104] en la cual Dilthey descubre el rasgo moderno de la poesía de Novalis, es decir, a la interpretación de la naturaleza a partir de la conciencia. La motivación romántica del propio pensamiento de Dilthey, en lo que tiene de original, puede ser apreciada aquí. De hecho, alaba sobre todo el pensamiento de Novalís acerca de las "ciencias humanísticas", es decir, el descubrimiento del enfoque específicamente hermenéutico: "Solo conocemos, en rigor, lo que se conoce a sí mismo".[105] Si el conocimiento del mundo es autoconocimiento, entonces aquel

[99] Ibid, pp. 268. [Traducción al español: Ibid, p. 477].

[100] Ibid, p. 286. [Traducción al español: Ibid, p. 355].

[101] Ibid, pp. 286s. [Traducción al español: Ibid].

[102] Ibid, p. 301. [Traducción al español: Ibid, p. 366].

[103] Ibid, pp. 301s. [Traducción al español: Ibid].

[104] Ibid, p. 305. [Traducción al español: Ibid, p. 370].

[105] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

no puede ser mediado por la razón sino por "el hondón en fermentación de este yo".[106] La "profundidad en fermento", no obstante, puede ser la "imaginación". El romanticismo de Novalis es utilizado, entonces, para desarrollar un concepto de fantasía que posee una fuerza simbólica enfáticamente irracional. Las deducciones psicológico-fisiológicas son recubiertas por la idea del "carácter misterioso de los fenómenos".[107] Dilthey vuelve patético, por ende, el costado enigmático de lo enigmático. En clara oposición a una explicación lógica unidimensional de los desarrollos literarios, y sobre todo en contraste con la deducción histórico-literaria de los temas y de los motivos literarios, se pregunta, con ocasión del ejemplo de la relación de Novalis con el *Wilhelm Meister*: "¿Y acaso encontraremos alguna vez los medios necesarios para exponer científicamente la influencia que una obra de arte ejerce sobre la imaginación de su época?".[108] El análisis intertextual es rechazado de esta forma en nombre de un concepto complejo de fantasía. A partir del ejemplo de la interpretación de Novalis de la novela poética también son presentados, finalmente, los atributos de lo fantástico: lo "misterioso", lo "incomprensible". Dilthey describe la exigencia de Novalís: "El arte de enajenarse de un modo agradable, de hacer que un objeto sea extraño y, sin embargo, conocido y atrayente: eso es la poesía romántica, es decir, la poesía de la novela".[109] Esta explicación se vincula probablemente con la definición de Novalis del procedimiento de "romantización", el cual, en virtud de su metodología formalísta, justamente le abre terreno a la poética moderna. Es característico de la nueva interpretación de la fantasía que propone Dilthey el hecho de que rechace este método de una manera similar a sus antepasados histórico-literarios. Él se refiere a la "predilección exclusiva por el sentimiento de lo extraño, de lo heterogéneo", en términos de un "manifiesto extravio del romanticismo".[110] "Se invertiría así la inspiración poética normal". La inspiración poética normal se habria encontrado dada, para Dilthey, en el *Wilhelm Meister*. Novalís se habria apartado del camino correcto en la medida en que se habria alejado de este modelo. Dilthey caracteriza la "filosofía y la moral"[111] del *Wilhelm Meister* como románticas. En esta estimación, sigue la idea de Friedrich Schlegel de que el espíritu de la ironía

[106] Ibid, p. 306. [Traducción al español: Ibid].

[107] Ibid, p. 308. [Traducción al español: Ibid, p. 372].

[108] Ibid, p. 322. [Traducción al español: Ibid, p. 382].

[109] Ibid, p. 325. [Traducción al español: Ibid, p. 385].

[110] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[111] Ibid, p. 326. [Traducción al español: Ibid].

flota sobre el todo. Pero de esto se sigue la importancia paradigmática de la novela de Goethe para el desarrollo futuro. En este contexto, Dilthey se plantea la pregunta: "¿Puede el mundo moral ser contemplado de manera estética?".[112] Dilthey responde esta pregunta por medio de la referencia a su concepto radical de "vida". Allí donde "terminan las leyes éticas incondicionales de nuestra existencia, empiezan otras, basadas en nuestra actitud especial ante la vida, leyes de las situaciones humanas".[113] Aquí se puede indagar con exactitud en qué medida, a diferencia de lo que sucede en Nietzsche, el concepto originario de fantasía como categoría estética es violentado por el concepto transestético de una instancia orgánica abarcadora y vaga. En esta última no se halla contenida ninguna forma aprehensible poetológicamente –como, por ejemplo, lo "fantástico"–, sino la totalidad de los procesos psíquico-biológicos, ya sea como expresión autobiográfica o como tipología de lo "interior". Dilthey argumenta a partir de esta posición de la "vida" cuando critica la poética romántica radical de Novalis. Esta no contendría un "estado de ánimo poético normal" porque en ella no serían desplegadas las "leyes de las épocas de la vida" como en el *Wilhelm Meister*. La poesía debería proveer de expresión a la "legislación de la vida que fluye".[114] El romanticismo no significa para Dilthey nada más que una contribución a dar expresión a aquello que la doctrina artística y las formas poéticas del siglo XVIII habrian descuidado: la totalidad de los planos de la vida. A pesar de esta identificación de lo romántico con aquella que seria la forma artística del *Wilhelm Meister*, Dilthey no solo considera que el *Enrique de Ofterdingen* es lo más significativo que ha producido la generación del romanticismo temprano, sino que intenta adecuar el contenido de la obra de Novalis a los criterios de su propia comprensión romántica de la poesía: "Una melodía verdaderamente mágica de lenguaje envuelve con un encanto indecible la profundidad de un alma solitaria, noble, seriamente consagrada a las cosas más grandes".[115] Pero este aspecto musical del lenguaje, en el cual se vislumbra ya una interpretación tardía de la poesía autónoma de Novalis, es superado por una explicación contraria relativa al contenido. De hecho, esta explicación descubre "un mundo en el que aparece al desnudo, en cierto modo, la trabazón metafísica de la vida humana".[116] Este

[112] Ibid, p. 329. [Traducción al español: Ibid, p. 388].

[113] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[114] Ibid, pp. 329s. [Traducción al español: Ibid].

[115] Ibid, p. 337. [Traducción al español: Ibid, p. 393].

[116] Ibid, p. 339. [Traducción al español: Ibid, p. 395].

plexo metafísico sería "el sentido de su forma estética". Por ende, Dilthey se encuentra muy lejos de dejarse estimular por lo "maravilloso" romántico, como hizo Heine y luego los surrealistas. Para él, antes de los "sueños, prodigios y aventuras", se encuentra siempre el "plexo metafísico".[117] No obstante, esta interpretación no se orienta contra la imputación de Haym según la cual la novela de Novalis seria una "figura confusa". El plexo metafísico de Dilthey remite a las "regiones oscuras", muestra una "penumbra"[118] en la que la rigurosidad de la filosofía no permite entrar. Pero en la medida en que se aspira a alcanzar un sentido metafísico, el interés poetológico es mantenido a distancia: la conclusión de la novela es comparada con los cuentos filosófico-naturales de Goethe y confrontada con los cuentos demoníacos de Tieck. De esta forma, lo fantástico romántico es justamente tergiversado en un sentido armónico-positivo: Dilthey confronta el "terror" y "el seno misterioso de la naturaleza lleno de espanto"[119] de Tieck, por una parte, con la naturaleza de Novalis como "espíritu del mundo", por la otra. Él enfatiza el hecho de que la naturaleza de Tieck siga siendo la naturaleza alienada de los hombres, mientras que la naturaleza de Novalis sea la del propio "ánimo".[120] A pesar de que Dilthey no establece valoraciones, es evidente, sin embargo, que considera que lo feérico en Novalis, su estructura mitológica, es más significativo que lo fantástico de Tieck. El fundamento para esto radica en que Tieck disuelve la voluntad del sujeto y la historia misma en el "horror" de la naturaleza, y esto escandalíza a aquella crítica al romanticismo que se orienta en términos políticos y morales. La preferencia de Dilthey por Novalis remite al hecho de que este, a raíz de su anclaje panteísta, de su "metafísica", conduce a la interpretación armónica del mundo que Dilthey busca. Por otra parte, los textos de Novalis contienen un mensaje critico de la cultura y este continuará asumiendo, a partir de entonces, una tendencia marcadamente ideológica: "Es necesario superar el reino de la arrogante razón, volver a la edad de oro; la poesía prepara la redención del mundo".[121]

La inversión de la valoración del romanticismo que tiene lugar en los textos tempranos de Dilthey fue sancionada en términos de una filosofía de la vida en sus textos tardíos. Esto sucede justamente por medio de la integración en el paradigma de Goethe, cuya

[117] Ibid, pp. 339 y 473. [Traducción al español: Ibid, p. 395].

[118] Ibid, p. 339. [Traducción al español: Ibid].

[119] Ibid, p. 344. [Traducción al español: Ibid, p. 399].

[120] Ibid.

[121] Ibid, p. 345. [Traducción al español: Ibid, p. 400].

sentencia, según la cual Novalis podría haberse transformado en el emperador de la literatura poética,[122] es recordada para completar la integración. Junto a Novalis son colocados Tieck y Hölderlin. Es revelador en relación al ya aludido giro de la interpretación del romanticismo, el hecho de que Kleist y Arnim sean mencionados como los "dos más grandes poetas de la Alemania posterior a Goethe".[123] Si Dilthey hubiese expuesto aquellos principios que se encuentran contenidos principalmente en la obra sobre Schleiermacher, también en estos casos uno tendría que haber esperado una interpretación metafísica, fundada en el principio de la "vida", y no una de carácter auténticamente poetológico. Es característico del interés de Dilthey por las diferentes formas textuales literarias el hecho de que, a diferencia de Haym y de la historia de la literatura que lo antecedió, haya reconocido el significado singular de los poemas tardíos de Hölderlin. Este descubrimiento, que ya había aparecido en el ensayo temprano acerca de Hölderlin, es expuesto con detalles en *Vida y poesía*.[124] El concepto de "vivencia" es la clave para acceder a los poemas de Hölderlin, mientras que la experiencia mundana de Goethe ofrece un punto de comparación. La poesía que se asemeja a la música instrumental es entendida como expresión del "proceder anímico vivido".[125] A partir del ejemplo de la lírica de Hölderlin es potenciado de forma retórica el teorema de la expresión inmediata de sentimiento: "Como un estado inicial de sentimientos se despliega en sus partes para acabar tornando a sí mismo, pero ya no en su primera vaguedad, sino con el recuerdo de su decurso concentrado en una armonía en que se articulan las distintas partes; como nuestro sentimiento se hincha, para luego declinar lentamente en un viraje del curso anímico".[126] En el último de los cuatro estudios, el principio de la "vida" es llevado tan lejos que los procedimientos de movimiento de la construcción estética ya no pueden ser descriptos como estéticos y poetológicos, sino como actos psico-motrices. A pesar de que Dilthey se aferra en su estructura al proceso de reflexión que recorre los poemas de Hölderlin, se apoya nuevamente en la metáfora naturalista de relación, esto es, en la "vida", y habla del "curso de sus sentimientos".[127] Frente al cálculo poético de Hölderlin, a su estilización, se hace valer la critica

[122] Ibid, p. 346. [Traducción al español: Ibid, p. 401].

[123] Ibid, p. 347. [Traducción al español: Ibid].

[124] Ibid, pp. 439s. [Traducción al español: Ibid, pp. 477s].

[125] Ibid, p. 444. [Traducción al español: Ibid, p. 481].

[126] Ibid, p. 445. [Traducción al español: Ibid. Con modificaciones].

[127] Ibid, p. 446. [Traducción al español: Ibid, pp. 481s].

del principio de la "vida": "Si en la fantasía el proceso anímico del que brota una poesía puede desarrollarse y ampliarse por medio de procesos afines, la poesía solo puede contener en último término lo que pueda darse en un proceso real".[128]

La unidad de medida de la expresión literaria debe ser juzgada, por ende, a partir del sentimiento vivido y de sus intervalos naturales. De esta forma, la poesía romántica, en especial la lírica, esto es, el lenguaje de Hölderlin, Tieck y Novalis, se convierte, junto a Goethe, en el elemento de prueba del teorema de la filosofía de la vida, en el cual ya se vislumbra, a su vez, la transformación de dichos poetas en héroes: "Hasta que no vinieron las grandes personalidades capaces de imprimir el más libre movimiento a su interior no alcanzó nuestra lirica su punto culminante".[129] En la medida en que Dilthey enfatiza la autonomización del estado de ánimo lírico frente a la función significativa de las palabras,[130] este estado de ánimo es remitido a la interioridad de un "alma" individual y de sus "vivencias". Por ende, no se trata de una teoría de la lírica autónoma y esotérica vinculada al simbolismo contemporáneo y a su poetología.

Pero sin dudas Dilthey, con su lectura en términos de una filosofía de la vida, le dio a su interpretación del romanticismo una tendencia moderna. Sin embargo, aquí "moderno" no es entendido en el sentido de la exégesis estética de Walter Benjamin o de la reconstrucción surrealista del "milagro". Se trata de una modernidad que se opone a estos enfoques en la medida en que convierte al arte en un flujo vital, lo comprende como parte de este flujo vital y, por medio de esta adaptación naturalista, se mantiene alejada del esoterismo de la modernidad auténticamente romántica. También se corresponde con tales adaptaciones naturalistas del constructo poético el modo en que Dilthey alude al panteísmo de la poesía de Hölderlin.[131] La posibilidad de un procedimiento poético consciente, que permita hablar nuevamente el lenguaje de lo sublime, no es considerada, sino que también aquí se busca una categoria de la inmediatez: las "dimensiones enormes y fantásticas formas" de los dioses.[132] En aquellos casos en los que Dilthey reconoce el aspecto de la innovación poética –por ejemplo, el desarrollo de un "nuevo estilo", de un

[128] Ibid, p. 447. [Traducción al español: Ibid, p. 482].

[129] Ibid, p. 449. [Traducción al español: Ibid, p. 484].

[130] Ibid, p. 450. [Traducción al español: Ibid, p. 485].

[131] Cfr. Peschken, Bernd, *Versuch einer germanistischen Ideologiekritik, op. cit.*, pp. 162s.

[132] Dilthey, Wilhelm, *op. cit.*, p. 459. [Traducción al español: *op. cit.*, p. 491].

"nuevo lenguaje lírico"[133] en los himnos tardíos (se nombra "El Rhin" y "La mitad de la vida")– o cuando anuncia de manera general las "nuevas posibilidades" a partir de las cuales Hölderlin anticiparía "la modernidad",[134] tales ideas son integradas, sin embargo, a la teoría de la filosofía de la vida o a la metafísica panteísta. Esto vale también para el tema de la locura de Hölderlin. Si esta había sido discutida en el ensayo temprano, ahora es alejada de lo patológico y estilizada en términos de genialidad. En este contexto, son nombrados también Byron, Leopardi y Nietzsche.[135] Las anomalías son nuevamente eliminadas por medio de la reconciliación que posibilita el concepto de la "vida", aun cuando este se presente en una variante oscura.[136] También aquí se muestra la diferencia con la modernidad romántica como aquella que se expresa en la propia interpretación de Nietzsche de lo patológico en los artistas.[137] De esta forma, resulta evidente que el intento de Dilthey por revalorizar estéticamente la poesía romántica más representativa –punto en el cual se diferencia substancialmente de la historía decimonónica de la literatura–, o bien se encuentra interrumpido ya en sus primeros indicios por su interés extraestético, metafísico, cuyo principio fundamental remite al flujo de la "vida", o bien conduce a una configuración metafísica de dicha poesía en la canonización definitiva del romanticismo que aparece en sus escritos tardíos. La diferenciación de los elementos estéticos, que es caracteristica de la modernidad romántica, ya sea como lo *fantástico* o como lo constructivamente *reflexivo*, no aparece en ningún lugar. De la misma forma, es revocado el aislamiento de la conciencia romántica, la cual es reproducida en la modernidad como conciencia excéntrica, y, en lugar de dicho aislamiento, se busca afirmar un concepto armónico de la interpretación del mundo. La exégesis romántica de Dilthey se opone, por ende, a las interpretaciones modernas de las que partimos. Esto tuvo importantes consecuencias que, en términos generales, podrian ser colocadas bajo la tesis de una "destrucción de la razón" en manos de un romanticismo actualizado en los términos de una filosofía de la vida. Entonces, también resulta evidente en qué medida el giro irracionalista no fue una consecuencia del romanticismo en sí mismo, sino de una constelación ideológica determinada en el marco de la cual este fue redescubierto. La obra de Dilthey es responsable de eso.

[133] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 492].

[134] Ibid, p. 399. [Traducción al español: Ibid, p. 446].

[135] Ibid, p. 398. [Traducción al español: Ibid, p. 445].

[136] Ibid, p. 397. [Traducción al español: Ibid, p. 444].

[137] Ver la primera parte, cap. 3 de este libro.

En qué medida Dilthey no pudo acceder de ninguna manera a la alternativa moderna, a la interpretación estética, es algo que se evidencia también en la valoración que hace de Heinrich Heine en el año 1876.[138] De alguna forma Heine ponía en evidencia cómo se posicionaba realmente Dilthey frente a la literatura moderna. Heine es excluido por este del canon de la historia de la literatura alemana. La fundamentación de esto es particularmente instructiva en el contexto de nuestro problema: Dilthey le reprocha a Heine que este, a diferencia de su congenial Byron, no le haya brindado auténtica expresión a la subjetividad, sino que la haya representado de manera "modificada y adornada artificialmente".[139] Por ende, Dilthey le reprocha justamente la forma de proceder moderna, constructiva, que ya Novalis y Schlegel habían descubierto y que Benjamin analizaría a partir de estos dos casos, pero que Dilthey ignora completamente. Los reproches que le hace Dilthey a Heine como poeta representativo de la historia de la literatura alemana permiten glosar su propia interpretación del romanticismo: puesto que Heine se había sometido a una estética autónoma, Dilthey no pudo conectarlo con su teoria de la filosofía de la vida. Esta frase también puede ser invertida: en la medida en que Dilthey conecta al romanticismo con la filosofía de la vida, pierde de vista su potencial moderno. El comentario sobre el diagnóstico político de Heine en los textos parisinos es característico: "Su parecer y su juicio acerca de las relaciones es propia de una naturaleza subjetiva inmadura que no es capaz de comprender la relación causal interna de los fenómenos políticos y solo juega superficialmente con juicios estéticos sobre los fenómenos".[140] Este juicio, extremadamente errado, aun cuando a la distancia pueda parecer suave, dice mucho acerca de la propia mentalidad politica de Dilthey[141], y se sigue de manera necesaria de la reducción ya mencionada de la fantasmagoria poética, en sí misma dispersa, a la emanación de la vida estructurada de una forma armónica. El desenmascaramiento irónico-analítico que hace Heine de la conciencia ideológica habria sido un acto de destrucción dirigido contra tales tentativas de armonización. En su rechazo, Dilthey llega a coincidir con la crítica de Ruge: Heine sería un poeta que "en cierta manera formularía la nulidad de la época".[142] La comprensión armónica del principio de la "vida" que sostiene Dilthey

[138] Dilthey, Wilhelm, *Gesammelte Schriften, op. cit.*, tomo XV, p. 2015.

[139] Ibid, p. 205.

[140] Ibid, p. 224.

[141] Cfr. Peschken, Bernd, *op. cit.*, pp. 168s.

[142] Dilthey, Wilhelm, *op. cit.*, tomo XV, p. 234.

revela un acuerdo con la opinión de Ruge según la cual la poesía habria sido "denigrada" en Heine por falta de "una satisfacción y de un entusiasmo espíritual".[143] Al final Dilthey diferencia entre los "sonidos maravillosos, las profundidades de las sensaciones de la naturaleza",[144] de los que habría sido capaz Heine, y el poder "destructivo" que él representa, que "no pertenece a la propiedad estable de nuestra nación".[145] De esta forma, Dilthey intenta salvar a Heine, al menos de manera parcial, para su sistema de la filosofía de la vida. Simultáneamente, sin embargo, resulta evidente en qué medida el impulso moderno, la posibilidad analítico-critica de la poesía contemporánea, a la cual Heine le abrió camino, no fue entendida. El redescubrimiento enfático que hace Dilthey del romanticismo no se encuentra, por ende, bajo el signo de la formación moderna de la fantasía, aun cuando este autor haya utilizado el concepto de fantasía. A la luz de la critica a Heine, este redescubrimiento pierde su capacidad para enseñar nuevos horizontes hermenéuticos. Ciertamente Dilthey contrapone por primera vez argumentos literarios a la critica negativa del romanticismo, que resultó dominante durante el siglo XIX. En este sentido, la exégesis del romanticismo que hace Dilthey participa del devenir estético del discurso, el cual fue provisto de motivos sobre todo por la estética y la crítica de la cultura de Nietzsche. Pero, en la medida en que la metafísica de la filosofía de la vida se apropia de los argumentos estéticos, se pierde la posibilidad de instalar la modernidad romántica en la discusión académica como una fuerza critica intelectual. En lugar de esto, el renacimiento romántico se convirtió, en la germanística de los años veinte, en una concentración de reacción irracional.[146]

[143] Ibid, p. 234.

[144] Ibid, p. 244.

[145] Ibid.

[146] Con respecto a la recepción del romanticismo en la germanística alemana después de 1910 cfr. Vietta, Silvio "Frühromantik und Aufklärung", en *Die literarische Frühromantik*. Göttingen 1983, pp. 9s. Allí se pueden encontrar también referencias a la bibliografía crítica correspondiente. Además, se puede consultar la introducción al volumen editado por Peter, Klaus, *Romantikforschung seit 1945, op. cit.*, p. 8.

# II. La identificación de Ricarda Huch con la revolución cultural

Tampoco el así llamado neorromanticismo dio con la modernidad romántica que pudimos construir a partir de Benjamin y del surrealismo. Como lo prueba representativamente el ejemplo del joven Hofmannsthal, el neorromanticismo no persiguió intereses "modernos", sino que, remitiéndose a motivos románticos, suprimió el presente y los diagnósticos acerca del mismo. En este sentido, en el neorromanticismo no se evidencia un interés por los elementos modernos, esto es, analíticos y fantásticos, del romanticismo. En 1911, Oskar Walzel llamó la atención acerca del enfoque retardatorio que poseía la nueva comprensión del romanticismo de sus contemporáneos.[1] Entre los representantes más importantes del neorromanticismo, que redescubrieron el romanticismo originario, se encuentran Maurice Maeterlinck, quien había traducido en 1895 a Novalis al francés. Esta fue la traducción que mayormente encontró a disposición el surrealismo francés. Walzel también mencionaba las más importantes referencias del neorromanticismo al romanticismo: por ejemplo la colección *Die blaue Blume* [*La flor azul*], una antología de 1900 (editada por Friedrich Oppeln-Bronikowski y Lugwig Jacobowski) que recoge momentos importantes de la lírica romántica.

## 1. El *pathos* de la modernidad y de lo inconsciente

Sin embargo, la publicación neorromántica verdaderamente programática fue la obra de Ricarda Huch, publicada en 1899, *Blütezeit der Romantik* [*Apogeo del romanticismo*], que Walzel también alababa como un manifiesto afín a su espíritu. La reverencia de Walzel por la presentación afirmativa que hacía Ricarda Huch de Friedrich Schlegel como un profeta evidencia cuánto había cambiado la imagen del romanticismo en el marco de los últimos treinta años del siglo XIX y de la primera década del siglo XX, esto es, entre la obra de Dilthey acerca de Schleiermacher, que había contribuido a abrir una nueva tendencia, y la reseña de Huch que hacía Walzel.

[1] Walzel, Oskar, "Ricarda Huchs Romantik", en *Vom Geistesleben des 18. und 19. Jahrhunderts*. Leipzig, 1911, pp. 95s.

Dicha imagen había dejado de ser negativa para volverse positiva. Walzel ya no veía la presentación de Huch como un descubrimiento, sino como una confirmación de las nuevas tendencias de la investigación. Si prescindimos de la repercusión general que tuvo Nietzsche, Walzel solo pudo haber tenido en mente en este punto a Dilthey, cuya presentación del romanticismo temprano en el primer tomo de su obra sobre Schleiermacher sin dudas influyó en la celebración de los románticos tempranos como verdaderos héroes o "conquistadores" que presentaba Ricarda Huch. En este sentido, la observación de Walzel acerca de Huch tenía algo injustamente desdeñoso, a pesar de sus alabanzas y de su deferencia: toda la literatura importante que él menciona en su primera obra, *Deutsche Romantik* [Romanticismo alemán], de 1908, había aparecido tras *Apogeo del romanticismo* y *Ausbreitung und Verfall* [Propagación y decadencia], de 1899-1902. Pero se debe tener en cuenta, sobre todo, que la investigación de la primera década del siglo XX que se hallaba intensamente comprometida con el romanticismo por lo general tomó como punto de partida perspectivas filosóficas y propias de una filosofía de la cosmovisión que, como el propio Walzel constataba de forma autocrítica, no se diferenciaban demasiado de los presupuestos que él mismo había asumido.[2] Los trabajos más importantes acerca del romanticismo que aparecieron antes de Walzel fueron publicados entre 1904 y 1906: *Nietzsche und die Romantik* [Nietzsche y el romanticismo], de Karl Joël (1905), *Weltanschauung der Romantik* [Cosmovisión del romanticismo], de Marie Joachimis (1905), *Novalis*, de E. Spenlé (1904), *Friedrich von Hardenbergs (Novalis) Beziehungen zur Naturwissenschaft seiner Zeit* [Las relaciones de Friedrich von Hardenberg (Novalis) con las ciencias naturales de su época], de W. Ohlshausen (1905), *Der magische Idealismus. Studien zur Philosophie des Novalis* [El idealismo mágico. Estudios acerca de la filosofía de Novalis], de H. Simon (1906), *Frédéric Schlegel et la genèse du romantisme Allemand (1791-1797)* [Friedrích Schlegel y la génesis de la alemania romántica 1791-1797], de J. Rouge (1904). La posición de Walzel en el marco de la nueva investigación acerca del romanticismo posterior a Dilthey dependía sobre todo de su afirmación del potencial racional del romanticismo temprano, una perspectiva que pronto desapareceria[3] y que seria restituida recién

[2] Walzel, Oskar, *Deutsche Romantik*, Leipzig. 1908, p. 5.

[3] Cfr. el redescubrimiento del cuento maravilloso romántico que realiza Richard Benz en clave irracionalista y contraria a la Ilustración: *Märchen-Dichtung der Romantiker*, Gotha 1908. Es característico que Benz no enfatice la esotérica de lo fantástico, sino el entusiasmo por la naturaleza (Ibid, p. 113 y p. 139) y un presunto carácter popular (Ibid, p. 152).

después de la Segunda Guerra Mundial en conexión con las investigaciones de Werner Krauss. A diferencia de Dilthey, que pensó el romanticismo a partir de la crítica a la razón del *Sturm und Drang*, Walzel hacía referencia a la diferencia entre este y el romanticismo. Haber puesto de relieve de manera adecuada el potencial analítico e intelectual del romanticismo temprano habria sido, según Walzel, el auténtico logro de Ricarda Huch.[4] De esta forma, Walzel se presentaba como una excepción tanto en la línea de interpretación de Dilthey como también en las tendencias de investigaciónes posteriores. Por ello mismo, aún en 1969, Maurice Blanchot se veía llevado a afirmar esta "fantasía intelectual" y su "exceso" de "pensamiento", pues la representación del romanticismo alemán se había empañado hasta llegar a lo irracional. Esto había tenido lugar de manera afirmativa y apologética en la germanística alemana, y de forma critica y negativa en el juicio, posterior a la Guerra, de Lukács. En este sentido, la fase Huch-Walzel suponía una variante atípica que no podía interrumpir, no obstante, la línea de Dilthey. Frente a los posibles elementos analíticos e intelectuales que se vinculaban a su concepto, la palabra "romanticismo" se asociaba siempre con una imagen: la magia del bosque y su soledad, de la luna y del jardín salvaje. Estas representaciones también presidían aquellas indagaciones acerca del romanticismo que se hallaban a salvo de la sospecha del irracionalismo, ya sean la de Oskar Walzel, de 1912, o las de Arthur Henkel, de 1976.[5]

Lo peculiar en el libro *Apogeo del romanticismo*, de Ricarda Huch, no es tanto la reparación de la condena espiritual y política que se mantuvo casi un siglo frente al romanticismo temprano –en este punto Dilthey había precedido a esta autora–, sino la valoración específica del significado literario e intelectual del romanticismo en un contexto moderno: aquí aparece, en primer lugar, el descubrimiento de los fragmentos del *Athenäum* como una forma literaria que deberia ser valorada según sus propias leyes y que poseeria, en este sentido, inmortalidad.[6] Allí se encuentra, por otra parte, la interpretación de los fragmentos del *Athenäum* como un manifiesto "moderno", y no en el sentido del Nietzsche que descubrió la generación de 1900.[7] Todo aquello que incluso Heine había ocultado y que tampoco para

[4] Walzel, Oskar, *Deutsche Romantik, op. cit.*, p. 7.

[5] Cfr. Walzel, Oskar, *Deutsche Romantik*, 2 y 3 edición, Leipzig, 1912, p. 1 y Henkel, "Was ist eigentlich Romantisch?", en *Festschrift für Richard Alewyn*, ed. Herbert Singer y Benno von Wiese, Köln/Graz, 1976, p. 293.

[6] Huch, Ricarda, *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*. Reinbek 1985, p. 50.

[7] Ibid, p. 60.

Dilthey había resultado auténticamente importante, el anuncio de una "nueva época", es descubierto por Ricarda Huch. A esta autora la mueve un espíritu afin, que incluso terminológicamente parece hallarse influido por el "prólogo" de Nietzsche a sus textos tempranos de critica cultural, sobre todo a *Humano demasiado Humano*. Los románticos tempranos aparecen aquí como los antecesores de aquellos "espíritus libres" que son profetizados por Nietzsche y que era posible esperar del presente de Ricarda Huch. Y también la categoria de Friedrich Schlegel de "incomprensibilidad" es tomada en serio.[8] Aquí se encuentra, finalmente, la referencia al descubrimiento del inconsciente,[9] aunque simultáneamente se establezca la prioridad de la razón.[10] La frase "los románticos fueron los descubridores del inconsciente", con la que comienza el capítulo quinto acerca de Apolo y Dionisio, deviene significativa, además, para la recepción posterior del romanticismo que tiene lugar en la modernidad literaria, por ejemplo, en Musil. Aquí son vinculados con el romanticismo, de una manera indirecta pero insoslayable, dos lugartenientes de la modernidad clásica subversiva: Freud y Nietzsche. En la misma época en que Ricarda Huch publicó su primer escríto, apareció la *Interpretación de los sueños,* de Freud. El "sonambulismo", que la filosofía romántica de la naturaleza, especialmente Ritter y Schubert, le había trasmitido a la literatura romántica, y en función del cual los autores románticos habían sido descalificados como artistas por Hegel y sus discípulos para la historia de la literatura alemana, es justificado a partir de ahora. Con independencia de su ensayo sobre lo "ominoso", en el cual analizaba *El hombre de arena,* de E. T. A. Hoffmann, Freud se manífestó de una manera muy reservada acerca del carácter precursor de los románticos. En la *Interpretación de los sueños,* solo se nombraba a Novalis de una manera indirecta[11] y se hacía alusión a Schubert. El concepto del "inconsciente" atraviesa como un hilo conductor el libro de Ricarda Huch sin que se renuncie en lo más mínimo al principio del conocimiento.[12] Huch contraponía al "lado oscuro" de la cultura, que descubrieron los románticos, el control de la inteligencia.[13] Con ayuda de este criterio, se establece un hiato entre el romanticismo temprano y el tardío.[14] También en

[8] Ibid, p. 62.

[9] Ibid, pp. 81s.

[10] Ibid, pp. 88s.

[11] Freud, Sigmund, *Studienausgabe*. Frankfurt, 1972, tomo 2, p. 104.

[12] Huch, Ricarda, *Romantik, op. cit.,* p. 88.

[13] Ibid, pp. 88s.

[14] Ibid, p. 93.

los ejemplos que da, el romanticismo es dotado en el libro de Ricarda Huch de rasgos propios del hombre moderno: sucede así en la revalorización de *William Lovell,*[15] en la identificación de la ironía romántica con la "libertad de espíritu".[16] Al romanticismo le son aplicados los símbolos de una modernidad afirmativa, ya sea la idea de una intensidad sensible,[17] ya sea el concepto de superhombre u hombre del futuro.[18]

## 2. La crítica del horror romántico

No sorprende el hecho de que, en el contexto de la afirmación de lo "inconsciente", hayan sido considerados de manera particular los cuentos maravillosos de Tieck: *Blaubart, El rubio Eckbert, El monte de las runas* fueron interrogados en función del "espanto"[19] o el "horror"[20] que era propio de ellos. Sin embargo, el "horror" de Tieck fue diferenciado de manera negativa del idealismo de Novalis y no recibió ninguna consideración estética: "Este sofocamiento no es estético ni pertenece tampoco al mundo de los cuentos fantásticos si uno se atiene al concepto heredado. Ciertamente una obra de arte puede atravesar la noche y el horror, pero al final nos debe conducir hacia la luz; de hecho, el artista está alli para aclararle de manera interpretativa los fenómenos confusos al hombre atormentado por las dudas y el desconcierto".[21] A raíz de su *ethos* racionalista, Ricarda Huch se encontraba más cerca de Haym que de Dilthey en la valoración del horror romántico, especialmente del significado artístico y de la admisibilidad de los motivos tempranos de Tieck. No obstante, también Dilthey le había dado preeminencia, como vimos, a los cuentos maravillosos de Novalis frente a los cuentos de atmósfera [*Stimmungsmärchen*] de Tieck, a causa de su orientación hacia la filosofía de la naturaleza, de su interpretación armonizadora de la vida. En esta coyuntura de la crítica al romanticismo, no se conservaba con exactitud el descubrimiento del espanto romántico como medio estético del artista soberano que había hecho Heine. El espanto romántico no fue recibido en la Alemania de esta época,

[15] Ibid, p. 242.
[16] Ibid, p. 255.
[17] Ibid, p. 241.
[18] Ibid, p. 267.
[19] Ibid, p. 291.
[20] Ibid, p. 290.
[21] Ibid, p. 293.

sino recién a partir del surrealismo francés. Walzel y Benz daban más relevancia a la fundamentación de los cuentos maravillosos de Tieck en la filosofía de la naturaleza de lo que se dedicaban al procedimiento poetológico del estado de ánimo.[22] Sin embargo, la afirmación de Ricarda Huch de lo "inconsciente" ya había repercutido en el interés de Walzel por los cuentos maravillosos de Tieck, de tal manera que, a partir de ese momento, lo fantástico en *El rubio Eckbert* se fue legitimando hasta el punto de que incluso era reconocido el estribillo acerca de la "soledad del bosque".[23] También resulta evidente que el concepto diltheyano de "vida", que se había afianzado aún más a partir del nuevo interés por la psicología, bloqueaba la pregunta por el valor estético de la atmósfera del "horror". La pregunta "psicológica", que también transformó a las ciencias humanísticas después de 1900, permitió rehabilitar a su vez el lado oscuro que había sido estigmatizado por la crítica al romanticismo de Hegel y de los posthegelianos. Ricarda Huch se anticipaba en este punto y Walzel la seguía.[24] A diferencia del juicio negativo de Huch acerca de Hoffmann, que conectaba, no obstante, con una tradición interpretativa más antigua,[25] este último asumía una nueva dignidad en la interpretación de Walzel justamente por medio de la categoría de lo "inconsciente".[26] También Kleist, que fue tratado de un modo meramente fugaz por Huch, era valorizado por Walzel en el contexto del "lado oscuro" recientemente examinado, y era contrapuesto a la crítica de Hegel al "sonambulismo".[27] De hecho, Walzel también intentaba comprender las diferencias existentes entre los diversos estados de ánimo de lo ominoso a partir de la categoría de lo "inconsciente", la cual poesía un valor directriz para él. Walzel ya no se encontraba impedido por concepciones histórico-idealistas o metafísicas de reconocer el valor estético de las obras, como sucedía en Haym o en Dilthey. Esto se evidencia en la seriedad con la que admitía a Heinrich Heine como artista y como último ejecutor de la ironía romántica.[28]

[22] Walzel, Oskar, *Deutsche Romantik, op. cit.*, pp. 137s; Benz, *Märchen-Dichtung, op. cit.*, pp. 120s.

[23] Walzel, Oskar, *Deutsche Romantik, op. cit.*, p. 138.

[24] Cfr. sobre todo los parágrafos sobre el lado oscuro de la naturaleza y Kleist, ibid, pp. 139s.

[25] Huch, Ricarda, *op. cit.*, p. 541 y p. 528.

[26] Walzel, Oskar, *op. cit.*, pp. 141s.

[27] Ibid, pp. 143s.

[28] Ibid, pp. 133s.

La crítica moral e idealista de Ricarda Huch a los cuentos maravillosos de Tieck se repetía en el caso de otros dos representantes de lo fantástico romántico: Brentano y Arnim. Brentano era rechazado por su incapacidad para recibir grandes contenidos espirituales. Tanto sus novelas cortas como las de Arnim eran caracterizadas como "cultivadas en invernaderos vidriados", como "florecimientos forzados", que no soportaban el "aire libre".[29] Por ende, los poetas que, para Heine y la recepción surrealista, constituían la sustancia del romanticismo representaban para Ricarda Huch la "decadencia" del mismo. En este punto se evidencia en qué medida la tradición idealista, que aún tenía efectos en la identificación de Huch con la revolución cultural, constituía un obstáculo a la hora de establecer distinciones estético-literarias. Es llamativo que también Hölderlin y Kleist experimentaran el mismo tratamiento negativo y superficial. En el giro hacia el siglo XX, Ricarda Huch advertía la excitación que le había trasmitido a su propia época el romanticismo temprano. No obstante, en el romanticismo tardío, esta excitación se transformaba, según ella, en una enfermedad. En el intento de tipificar a los románticos en general como hombres crepusculares frente a los hombres de acción, Huch abría un esquematismo polar que posteriormente llevaría a aprehender el concepto de romanticismo bajo categorías vagas, ahistóricas, antropológicas e idealistas, un modo de proceder que ya Walzel había criticado.[30] De esta manera, el desinterés de Huch por las formas específicamente artísticas del romanticismo se explica en función del rol dominante que asume en su trabajo la pregunta por la cualidad del principio femenino.

Esta unilateralidad no aminoró el efecto del libro como manifiesto romántico. El manifiesto alcanzó su objetivo ligado a la actualidad sobre todo en el discurso político apologético: dirigiéndose a la 'Joven Alemania", como representante de la crítica tradicional al romanticismo, Huch rechazó la condena de este último por su carácter impolítico, esto es, por su permanente referencia al pasado. "Ciertamente ninguno de los espíritus conductores del romanticismo pensó en la restitución de Estados pasados o de la Edad Media en general".[31] Esta afirmación contra la tradición interpretativa de Hegel y Heine no se encontraba verdaderamente fundamentada. Se explicaba en función de la simpatía de Huch por el romanticismo. Si los románticos habían sido "impolíticos", lo habían sido porque

[29] Huch, Ricarda, *Romantik*, p. 539.

[30] Walzel, Oskar, "Ricarda Huchs Romantik", *op. cit.*, p. 119.

[31] Huch, Ricarda, *Romantik*, p. 618.

habían permanecido apresados en el "interior". Esto ya había sido visto por la crítica de los jóvenes hegelianos, pero ahora la categoría de "interioridad" recibía una dignidad completamente nueva gracias al descubrimiento del discurso psicológico. Si los románticos se habían opuesto a la "política", lo hicieron porque rechazaban el Estado administrador centralizado de la modernidad, que se encontraba representado por la Francia de Napoleón y que sometía lo "individual".[32] Las evidentes implicancias conservadoras y reaccionarías de esta crítica romántica a la cultura no eran consideradas, a pesar de que Ricarda Huch tenía en mente toda la época romántica, esto es, no solo el romanticismo temprano. Tales consecuencias se vuelven particularmente claras en el ensayo tardío de Friedrich Schlegel *El sello de la época*, donde se bosquejaba una teoría corporativa del Estado que se contraponía a la noción moderna de este último. No obstante, en la medida en que Huch, tanto poéticamente como desde el punto de vista de la crítica de la cultura, tomaba en serio la interiorización del romanticismo, y no la analizaba a partir de la crítica a las ideologías, podía arriesgar la siguiente afirmación: "Es completamente incorrecto aquello que se puede leer en diversas historias de la literatura, esto es, que el movimiento romántico se hallaba necesaríamente vinculado con el oscurantismo político y eclesial".[33]

Ricarda Huch creía que, en la medida en que celebraba la revolución del romanticismo temprano –una perspectiva que no había podido ser desarrollada hasta el libro de Dilthey acerca de Schleiermacher–, ya no estaba obligada a desconfiar de los elementos específicamente políticos de tal romanticismo revolucionario y espiritual. En su confianza absoluta por el romanticismo como un movimiento intelectualmente moderno y en su absolución de la sospecha política que se había sembrado durante un siglo de crítica literal y racional al romanticismo, también era seguida por Walzel.[34] Ciertamente aquí yacía una tendencia apologética que ya no era capaz de percibir ni de dominar el instrumental conceptual que había diseñado la intelectualidad de los jovenes hegelianos. Pero a cambio, se había encontrado sin dudas un enfoque genuino que, rechazando de manera unívoca las mentalidades reaccionarias, quería y podía utilizar al romanticismo para los intereses de una nueva conciencia epocal. Ricarda Huch (y también Walzel) asumía el romanticismo en completa oposición al pesimismo cientifico-filosófico y cultural

[32] Ibid, p. 623.

[33] Ibid, p. 635.

[34] Walzel, Oskar, "Ricarda Huchs Romantik", *op. cit.*, p. 134.

y al antagonismo de este frente a la idea del progreso. Por ende, lo hacían justamente contra aquella actitud espiritual que, bajo la figura de las "ideas de 1914", muy pronto se volvería dominante tanto en el discurso académico y literario, como así también en la recepción alemana del romanticismo.

# III. La polémica de Carl Schmitt contra el romanticismo como conciencia moderna

Es una verdadera ironía de la razón el hecho de que el pensador alemán que puso su perspicacia al servicio del Estado autoritario y luego fascista haya comenzado esta empresa con un ataque estratégico contra el romanticismo, a pesar de que la tendencia dominante en la investigación se apropiara pronto de dicho ataque en el sentido de la mentalidad reaccionaria o irracional. Así entendida, la obra de Carl Schmitt, *El romanticismo político* (1919), confirma las categorias que fueron aplicadas al romanticismo por Walter Benjamin y por los surrealistas, y refuta la interpretación contemporánea de carácter conservador y reaccionario. Por ende, la crítica de Carl Schmitt al romanticismo se encuentra al final de esta presentación no en función del ordenamiento histórico, sino en función de una intención sistemática. Sus criterios aplicados al romanticismo permiten evaluar de una manera negativa la totalidad del diagnóstico acerca del romanticismo que tuvo lugar en el siglo XIX y a comienzos del siglo XX, y confirman *ex negativo* la hipótesis acerca de la modernidad malentendida del romanticismo. Esto no significa que queramos deducir de la actitud negativa de Schmitt frente al romanticismo la prueba de que la sospecha política necesariamente se encontraba fuera de lugar. Es ciertamente posible que Schmitt haya rechazado la mentalidad romántica por motivos antiliberales y que esta se haya ajustado, no obstante, a la exégesis reaccionaria y prefascista. La existencia de esta aparente contradicción no se puede negar sin más como un hecho. La pregunta acerca de qué interpretación deberia "tener razón" es igualmente infructífera, en la medida en que la crítica históríca al romanticismo siempre tornó visibles dos costados, aun cuando el reaccionario haya sido más iluminado. Solo puede ser importante determinar cuál lectura es la correcta si uno considera adecuadamente el potencial romántico a finales del siglo XIX y comienzos de los años veinte del siglo XX. Por ende, bajo esta condición, el análisis de Schmitt puede ser fructífero para una utilización moderna del romanticismo. De manera tal que no decimos: ¿cómo el romanticismo puede haber destruido la razón si el teórico del Estado fascista justamente peleaba contra el romanticismo?, sino que afirmamos que, en la medida en que Schmitt le

recrimina al romanticismo una falta fundamental de seriedad existencial y de base fundacionalista, descubre su estructura moderna. En este punto habria que seguirlo. Se mostrará aquí que Schmitt utiliza negativamente conceptos políticos que tienen un correlato poetológico y a partir de los cuales es posible deducir la pretensión de modernidad.

Debemos partir de una premisa propia de la historia de las ideas que Schmitt comparte con la critica al romanticismo de la Joven Alemania y parcialmente también con los jóvenes hegelianos: él aísla la fase del romanticismo temprano, por una parte, y habla, por otra parte, junto a Adam Müller, exclusivamente de Friedrich Schlegel, pero no del Schlegel de los fragmentos del *Athenäum*, sino del publicista político tardío. Esta distinción tiene como consecuencia que Schmitt ciertamente tematice la presentación estética que deviene por primera vez autónoma en el romanticismo, pero que no la reconozca, sin embargo, en su sustancia. Su polémica contra lo estético ya remite en sí misma a un juicio equivocado acerca del movimiento central en la formación del discurso de esa modernidad que Schmitt quiere detener. El título, *El romanticismo político*, no hace alusión a una limitación del tema, sino a una especificación del mismo: en tanto el romanticismo se vuelve politico, es posible desenmascarar mejor sus déficits. Pero el romanticismo es solo el nombre lejano de una cosa presente: el liberalismo político como blanco del pensamiento de la revolución cultural, la cual en ese momento unifica un medio intelectual que en sí mismo aún resulta contradictorío.[1] Hugo Ball, junto a Walter Benjamin uno de los representantes característicos de la modernidad poética, en su ensayo de 1924 sobre la teología política de Schmitt entendió por romanticismo la "actitud espiritual, estética y mística"[2] aparentemente dominante entre los eruditos del medio burgués. Ball está de acuerdo con la dirección de la polémica que establece Schmitt, esto es, con la crítica a la disolución del antiguo pensamiento ontológico.[3] De esta forma, resulta evidente que la postura de Schmitt es conciliable desde el comienzo con los intereses que asume la perspectiva expresionista y que se posicionan contra la filosofía moderna del sujeto.

[1] Al respecto, cfr. Söllner, Alfons, "Jenseits von Carl Schmitt. Wissenschaftliche Richtigstellungen zur politischen Theorie im Umkreis der 'Frankfurter Schule', en *Geschichte und Gesellschaft* 12, 1986, p. 503.

[2] Ball, Hugo, "Carl Schmitts politische Theologie", en *Hochland* 21, 1924, p. 266.

[3] Ibid, p. 268.

## 1. El sujeto antimetafísico

La caracterización del romanticismo y de la modernidad que realiza Schmitt se funda en tres determinaciones fundamentales que él asume y cuyas consecuencias expone de manera polémica. En primer lugar, lo romántico no es comprensible a partir de conceptos, como la "Edad Media", o de otros objetos románticos, sino en función de la subjetividad romántica. Segundo: lo romántico no es *eo ipso* un movimiento contrarrevolucionario, como asumió la crítica liberal del siglo XIX; no es catolicismo político. Tercero: lo romántico consiste en una productividad puramente "estética" y carece de contenido de realidad. Aquí conecta la famosa fórmula del romanticismo como "ocasionalismo".

Veamos cómo estas tres determinaciones se invierten positivamente en un terreno teórico más cercano, el de la crítica a la modernidad o, dicho con más exactitud, el de la equiparación del romanticismo y la conciencia moderna. Con respecto al sujeto romántico: como "subjetividad romántica", el concepto de sujeto tiene, en el sentido de Hegel, el significado de "vacuidad", de olvido de la objetividad. Pero Schmitt no suscribe directamente al veredicto de Hegel. Hace referencia, más bien, a la desvinculación del sujeto con respecto a las autoridades metafísicas. Este proceso de desvinculación que, desde la perspectiva de Schmitt, ideólogo de la revolución cultural, y de un literato como Hugo Ball, debe ser detenido y revertido, comenzó ya con la "conmoción del antiguo pensamiento ontológico" que provocó Descartes.[4] La frase central de Schmitt dice aquí: "Su argumentación *cogito, ergo sum* remitió a los hombres a un hecho subjetivo e interno, a su pensamiento, en lugar de a una realidad del mundo exterior".[5] Con este giro hacia lo subjetivo, el romanticismo suprime en el sentido de una modernidad antimetafísica aquello que Schmitt presupone: "la irracionalidad del ser real".[6] Evidentemente Schmitt entiende al romanticismo de una manera denigratoria, como mera oposición epigonal al racionalismo. En este punto, el romanticismo habria sido antecedido por Spinoza, por los místicos Fénelon y Vico, pero sobre todo por la estética de Shaftesbury.[7] Esta oposición a Descartes y, de esta forma, en verdad

[4] Schmitt, Carl, *Politische Romantik,* Berlín 1982, p. 78. [Traducción al español: *Romanticismo político,* trad. Silvia Schwarzböck. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2009, p. 110].

[5] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[6] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[7] Ibid, pp. 81s. [Traducción al español: Ibid, p. 112].

también a la argumentación de Schmitt, que no podemos discutir aquí, no modifica para nada la perspectiva de este últlmo según la cual el romanticismo temprano habría dado comienzo a una nueva fase de la autonomía del yo desvinculado del ser. Schmitt considera dos formas de relaciones lógicas del yo con el no-yo, en Fichte y en Schelling. No obstante, para Schmitt el romanticismo queda a salvo de toda sospecha de haber fundado una nueva ontología, pues, desde su perspectiva, lo central es denunciar, más bien, el interés elemental de aquel, esto es, la subjetividad. Por eso Schmitt no ve ninguna relación necesaría, como aquella que había establecido la critica liberal del romanticismo, entre este último y la búsqueda de una colectividad irracional de lo "orgánico" y del "espíritu del pueblo".[8] A partir de la lógica de Schmitt, las ideas de las que se acusa al romanticismo o que le son atribuidas de manera positiva son un malentendido. Estas se encuentran en franca oposición con el *a priori* romántico de la subjetividad: "El rasgo esencial de la situación espiritual del romántico es su reserva respecto de la lucha de las divinidades para preservar su personalidad subjetiva. Su posición es la siguiente: bajo el lmpacto del individualismo de Fichte, los románticos se habían sentido lo suficientemente fuertes como para jugar ellos mismos el papel de creadores y producir la realidad a partir de sí mismos".[9] Si el romanticismo se vuelve a los nuevos dioses que son la comunidad y la historia, lo hace solo para "aumentar la soberanía del yo",[10] como dice Schmitt con palabras de S. Elkuß. De hecho, "el sujeto genial no toleraba ninguna otra comunidad cuando llevaba a cabo seriamente su autarquía divina en la práctica".[11] Si los románticos se decidieron por el catolicismo, solo lo hicieron porque ellos no se exigían ninguna decisión religiosa verdadera. Contra la afirmación de los hegelianos liberales, aquellos no tenían ninguna relación interna con la trascendencia cristiana.[12] Cuando se convirtieron en verdaderos católicos dejaron de ser románticos.[13] Carl Schmitt sigue la crítica de Hegel al subjetivismo romántico allí donde habla del concepto de "ironía".[14] Al igual que Hegel, ignora en qué medida el concepto de ironía de Schlegel fue sobre todo una categoría estético-poetológica. "Es el instrumento

[8] Ibid, p. 91.

[9] Ibid, pp. 95s. [Traducción al español: Ibid, p. 125].

[10] Ibid, p. 96. [Traducción al español: Ibid, p. 126].

[11] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[12] Ibid, pp. 104s. [Traducción al español: Ibid, p. 133].

[13] Ibid, pp. 96s. [Traducción al español: Ibid, p. 126].

[14] Ibid, pp. 106s. [Traducción al español: Ibid, pp. 134s].

intelectual del sujeto que toma distancia frente a la objetividad".[15] Esta mala interpretación se evidencia particularmente en aquel lugar en el cual Schmitt, de manera burlona, pretende poder reprocharle a Schlegel la falta de autoironía como una contradicción penosa con su pretendida defensa de la ironía.[16] Esto solo podria tener sentido si fuera posible sostener la siguiente tesis: "El objetivo de su ironía [de Schlegel] no es de ningún modo el sujeto, sino la realidad objetiva",[17] en la cual Schmitt está de acuerdo con Hegel. Entonces la referencia al déficit de autoironía sería verdaderamente fuerte desde el punto de vista argumentativo, pues ¿qué sería una intensificación patética del sujeto sin dicha autoironía? Pero la exégesis contemporánea del concepto de ironía que hace Walter Benjamin ha aclarado en qué medida esta polémica que remite a Hegel es inadecuada. Schmitt quiere decir que Hegel ha "ejecutado" al romanticismo.[18] Al igual que este último, Schmitt considera que los románticos habrian sido meros epígonos del sistema de Fichte en la medida en que no eran aptos para la filosofía.[19] Sin embargo, Schmitt se diferencia de las apreciaciones puramente negativas de Hegel hacia el romanticismo y advierte otros rasgos del mismo, esto es, aquellos que remiten a su carácter moderno. Como comenta correctamente Hugo Ball, Schmitt no quiere negar las consecuencias reales del romanticismo, es decir, su rango históríco, el cual habría sido minimizado por Hegel en virtud de la competencia que este mantenía con ese grupo. El ataque de Schmitt se halla dirigido al romanticismo como paradigma de la peligrosa modernidad.

## 2. El momento, lo fantástico y el azar

Para caracterizar la experiencia temporal del romanticismo, Schmitt se vale de un concepto que ya había desarrollado la crítica de Kierkegaard al romanticismo pero que en el contexto de la polémica schmittiana puede ser invertido a los fines de definir una modernidad enfática: "A cada segundo el tiempo determina al hombre y restringe la voluntad humana más poderosa. Cada momento se convierte así en un acontecimiento opresivo, irracional, fantasmal; es la negación ininterrumpida y siempre presente de las incontables

[15] Ibid, p. 106. [Traducción al español: Ibid, p. 134].

[16] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 135].

[17] Ibid, p. 107. [Traducción al español: Ibid].

[18] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[19] Ibid, p. 120. [Traducción al español: Ibid, p. 145].

posibilidades que destruye".[20] El propio Schmitt ubica a Kierkegaard como el "único grande"[21] que asumió el carácter momentáneo del "instante concreto".[22] Esta identificación de Kierkegaard con los románticos le otorga además un significado espiritual, cuando no a ellos mismos, al menos a la conciencia romántica. La afirmación del "momento" les sirve a los románticos para trocar el presente por realidades lejanas. La recriminación decisiva de Heine al romanticismo, es decir, haber pasado por alto el "presente", reaparece aquí, pero se halla modificada por el motivo del análisis de la conciencia: no se trata tan solo de la alteración del presente y del pasado, sino de su dinamización, de la intensificación del presente mismo por medio de lo "lejano, raro, fantástico, proteico, maravilloso, enigmático".[23] Schmitt llega a negar la interpretación en términos de huida.[24] En ese caso se trataría de un "otro lugar y otro tiempo"[25] fundamentales. El hecho de eludir la realidad es entendido como un acto de permanente intriga, como una construcción que es interpretada en términos de un "hacer". Y justamente contra este principio del "hacer", en lugar del "crear", se dirige la crítica más importante de Schmitt: "Cada instante se transforma en un punto a partir del cual construyen, y como su sentimiento se mueve entre el yo comprímido y la expansión del cosmos, de este modo, cada punto es al mismo tiempo un círculo y cada círculo, un punto".[26] La idea de una puntualización de la realidad en función de una "construcción fantástica"[27] expresa la actitud de la conciencia moderna de una manera tan adecuada como no había sucedido hasta ese momento, si excluimos el análisis de Benjamin. A partir de esta puntualización también se vuelven describibles los ejemplos de la modernidad romántica actual, esto es, sobre todo los de Walter Benjamin y el surrealismo. La desconfiada repetición que hace Schmitt de esta tesis de la puntualización representa una paráfrasis, si bien negativa, de la aporía moderna entre el anhelo de sentido y el vacío de significación. "El instante, el temido segundo, se transforma también en un punto. El presente no es otra cosa que el límite puntual entre el pasado y futuro".[28] En

[20] Ibid, p. 102. [Traducción al español: Ibid, p. 131].
[21] Ibid, p. 97. [Traducción al español: Ibid, p. 127].
[22] Ibid. [Traducción al español: Ibid].
[23] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 132].
[24] Ibid, p. 105. [Traducción al español: Ibid, p. 133].
[25] Ibid, p. 104. [Traducción al español: Ibid].
[26] Ibid, p. 109. [Traducción al español: Ibid, p. 137].
[27] Ibid. [Traducción al español: Ibid].
[28] Ibid, p. 111. [Traducción al español: Ibid, p. 139].

la medida en que Schmitt, en lugar de aludir aquí a identificaciones de contenido, remite a la estructura momentánea de la conciencia, critica también la errónea interpretación utópica del romanticismo y reconoce la construcción de una "ambigüedad fantástica y onirica"[29] que destruye definitivamente al pensamiento ontológico.

A partir de aquí Schmitt realiza un análisis del "estado de ánimo" romántico. Este estado de ánimo no había sido verdaderamente percibido en términos categoriales por la historia liberal de la literatura ni por la crítica de la izquierda hegeliana. Únicamente anticiparon este análisis Heine y Kierkegaard. Schmitt no solo registra el "miedo" moderno, que Kierkegaard había deducido setenta años antes de la fantasía feérica de Tieck, como un espacio de indeterminación ubicado más allá del optimismo y del pesimismo tradicional,[30] como subjetividad que ha perdido sus fundamentos metafísicos. Más importante para la deducción de una estética moderna es la famosa constatación de Schmitt de que el romanticismo no tiene relación con una "causa", sino que tiene como principio determinante la "*occasio*".[31] En términos histórico-filosóficos esto significa que, en el lugar de Dios, se ubica para los románticos el sujeto singular. Schmitt define: "El romanticismo es ocasionalismo subjetivado".[32] Pero este es solo el modo en que la historia de las ideas asume la tesis del carácter momentáneo del romanticismo. Más decisivos para nuestras preguntas son los complementos estructurales de la conciencia que se vuelven visibles a partir de aquí: la intención fantástica y el peso de la conciencia ocasionalista. Esta no tiene otra actividad que su "estado de ánimo",[33] que "un efecto inconmensurable",[34] que el "azar".[35] El concepto de "*occasio*", que según Schmitt caracteríza a la conciencia romántica, contiene las determinaciones estéticas decisivas del propio arte moderno en lo que respecta a su relación con el efecto: es "completamente inconmensurable", "arracional", tiene la "relación existente en lo fantástico".[36] Como es sabido, el "azar", el "azar objetivo", ha devenido un concepto central de la poética surrealista que expuso Breton en diferentes lugares de su

[29] Ibid, p. 111. [Traducción al español: Ibid, p. 139].

[30] Ibid, p. 115.

[31] Ibid, p. 120. [Traducción al español: Ibid, p. 146].

[32] Ibid, p. 23. [Traducción al español: Ibid, p. 58].

[33] Ibid, p. 139.

[34] Ibid, 120. [Traducción al español: Ibid, p. 146].

[35] Ibid, p. 121. [Traducción al español: Ibid].

[36] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

obra.[37] Sobre estas categorías del "azar" y de lo "fantástico" es posible fundar adecuadamente el concepto de "ocasionalismo" como un concepto estético.[38]

Aparte de esto aparece también la insistente referencia al "afecto", al concepto que, junto al de la "intensidad", Nietzsche convirtió en fundamento de su estética moderna.[39]

## 3. Lo estético como negativo

Acerca de la productividad estética: llama la atención que habiendo percibido tan claramente lo que él llama la "estructura del espíritu romántico",[40] Schmitt no haya mantenido al menos una relación ambivalente con ella, similar a la que tuvo Kierkegaard, el romántico y el critico del romanticismo. En el caso de Schmitt no es así; su rechazo es realmente genuino en su compromiso e inflexible en cuanto a su lógica porque, a pesar de su propia tendencia romántica al golpe de efecto en la argumentación y a la gracia estilística, Schmitt mantiene una relación decididamente negativa con la esfera estética. Si bien, como ya vimos, comparte esto con la mayoría de los sociólogos e historiadores de las ideas de la época, en su caso no se trata de una actitud pasajera y a menudo solo ingenuamente inconsciente. A diferencia de lo que sucede en los demás autores, su posición es reflexiva y la practica de manera consciente: lo estético es el verdadero enemigo de la reconstrucción ontológica que Schmitt intenta realizar. La polémica contra el romanticismo tiene una intención estratégica en tanto prepara su primer texto de fundamentación, *La teología política* (1922), y también fue entendida así por sus contemporáneos.[41] La conciencia estética que Schmitt imputa al romanticismo tiene antes que nada el déficit de no poseer un carácter conceptual.[42] Aquí radica su pecado original contra el espírítu de la responsabilidad, como ya había observado críticamente Hegel. A esto se le suma una deficiencia sociológica: "por la vía de lo estético" son privatizados "también los otros campos de la vida espiritual".[43] Lo "meramente estético" torna imposible los

[37] Sobre todo en *L'amour fou*.

[38] Schmitt, Carl, *Politische Romantik, op. cit.*, p. 12 y p. 121.

[39] Cfr. Bohrer, Karl Heinz, "Intensität ist kein Gefühl", en *Nach der Natur, op. cit.*, pp. 97s.

[40] Schmitt, Carl, *Politische Romantik, op. cit.*, p. 77.

[41] Ver Ball, Hugo, "Carl Schmitts politische Theologie", *op. cit.*, pp. 269s.

[42] Schmitt, Carl, *Politische Romantik, op. cit.*, p. 11.

[43] Ibid, p. 21. [Traducción al español: Ibid, pp. 56s].

conceptos religiosos, morales, politicos y científicos.[44] Lo "meramente estético" no es para Schmitt un simple déficit del romanticismo, sino que supone la amenaza de las formas de vida más tradicionales por medio del arte moderno. Como ejemplo en este sentido, en la segunda edición de su libro podría haber hecho referencia al surrealismo, pero escoge la modernidad rusa. Este movimiento pone en evidencia "una incapacidad para reconocer que todo gran arte es representativo y nunca romántico".[45] "Representativo" significa para Schmitt que el gran arte no bosqueja fantasmagorias autosuficientes, sino que reproduce contenidos positivos. Por ende, Schmitt comparte la convicción fundamental de autores como Hegel y Lukács y, se deberia agregar, de las perspectivas estético-literarias de la sociología y de las ciencias históricas hasta la actualidad. Estrechamente vinculada con esta premisa se encuentra el concepto de "obra" que se reclama: en tanto el romanticismo absolutiza el arte, se aparta de todo "compromiso con una forma y una manifestación grande y estricta".[46] En evidente relación con el presente, Schmitt dice aquí: "El nuevo arte es un arte sin obras, por lo menos sin obras de gran estilo, un arte sin publicidad y sin representación. Por eso le es posible apropiarse y compenetrarse de todas las formas en una policromía tumultuosa y considerarlas, no obstante, solo como un esquema sin importancia, y pedír a gritos, siempre de nuevo, por lo verdadero, auténtico y natural en una critica de arte y una discusión del arte que cambian de perspectiva todos los días".[47]

En la medida en que Schmitt estigmatiza al romanticismo como pérdida del gran estilo y de la obra, habla acerca del arte contemporáneo con la mirada del conservador. La referencia al presente de la sociedad de posguerra es expuesta explicitamente en el prólogo a la segunda edición (1924): "Actualmente, la disolución de la cultura y de las formas tradicionales ha continuado profundizándose, pero la nueva sociedad no ha encontrado aún su forma propia. Tampoco ha producido un nuevo arte y se mueve dentro de la discusión artística iniciada por el romanticismo, renovada con cada nueva generación que se va formando y con la romantización cambiante de formas ajenas".[48] En este juicio sobre el arte contemporáneo Schmitt se encuentra con la polémica temprana de Ernst Jünger contra la literatura contemporánea. Con la idea de que la modernidad prosigue una

[44] Ibid, p. 21. [Traducción al español: Ibid, pp. 56s].

[45] Ibid, p. 44. [Traducción al español: Ibid, p. 77].

[46] Ibid, p. 20. [Traducción al español: Ibid, p. 56].

[47] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[48] Ibid, p. 18. [Traducción al español: Ibid, p. 54].

tradición romántica, Schmitt ha encontrado algo decisivo acerca del gesto enfático de innovación de aquel movimiento artístico. El hecho de que la modernidad clásica se hallara fuertemente dominada por formas, motivos y problemas de la decadencia y de un romanticismo redescubierto es algo que recién ha sido visto mucho más tarde. En este sentido, el diagnóstico de Schmitt tiene un valor cognoscitivo original. Pero justamente en este punto, se revelan de manera más clara sus criterios fundamentalistas. La propia "forma" que él exige evidentemente no es satisfecha con la riqueza de la experimentación formal que se ha dado desde comienzos del siglo XX, y esto tiene las siguientes consecuencias: en primer lugar, el concepto de "forma" es pensado de manera postclásica o neoclásica en el sentido de una severidad de la forma que represente un "todo", esto es, que suprima el escepticismo moderno. En segundo lugar, que el arte sea ejecutado también como discusión artistica –y esto sucede efectivamente desde la poetología romántica en torno a Friedrich Schlegel– es considerado de manera negativa. En tercer lugar, el rechazo de las "formas extrañas", es decir, de la romantización de las formas, significa que solo vale la autenticidad de la expresión inmediata, que sería propia de un concepto de arte que se halle orientado según el arte previo al romanticismo, y no la reflexión acerca del medio y la citación de formas pasadas, que es característica de la modernidad. En cuarto lugar: se lamenta la pérdida del oficio, ya sea del encargo estatal o religioso, que fue reemplazado por medio del hombre privado y de una esfera pública anónima. También es evidente el rechazo del concepto de lo "nuevo", evidente desde Baudelaire, cuyo énfasis específico es suprimido aquí. Cuando Schmitt habla de manera despectiva de lo "estético", expresa la sospecha conservadora respecto de una diferenciación de lo estético y el pensamiento filosófico que ha tenido lugar desde la época romántica. De esta forma, se vuelve reconocible el carácter antimoderno de la perspectiva de Schmitt y su intención de revisar la modernidad.

La "esfera de lo estético", que Schmitt valora de manera negativa, ciertamente ya estaria presente en Shaftesbury,[49] pero recién el romanticismo del siglo XIX la habría introducido en un sentido estratégico en el discurso. Para la identificación de lo "estético" con lo "moderno", que propone Schmitt, es en especial ilustrativo el hecho de que este último término sea caracterizado de tal forma que, en su mentalidad "lírico-sentimental", experimente la filosofía del estado de Hobbes como algo "especialmente hostil".[50] El roman-

[49] Schmitt, Carl, *op. cit.*, pp. 82s.

[50] Ibid, p. 83. [Traducción al español: Ibid, p. 114].

ticismo (y la modernidad estética) es identificado, por ende, con la línea rousseauniana del optimismo crítico de la cultura, lo cual no es confirmado por la propia literatura romántica, sino tan solo por la herencia ilustrada del idealismo temprano de Schlegel y Novalis. Aquí se vuelven aprehensibles sobre todo las raíces contrailustradas de la oposición política de Schmitt al romanticismo.

Sin embargo, no solo se trata de una defensa de orden ideológico frente a la productividad estética. También es evidente que Schmitt, al igual que la historia liberal decimonónica de la literatura, no desarrolla ninguna capacidad de diferenciación en relación a las innovaciones formales inmanentes del lenguaje romántico. Así, adhiere a la idea de Elkuß de que se trataría finalmente solo de una disolución líteraria de la subjetividad, que ya habría encontrado expresión en la generación de Hamann, Herder y Jacobi.[51] Esta es la continuación de aquella explicación negativa del romanticismo que se había presentado por primera vez en la *Fenomenología del espíritu*. Esta identificación ya había sido corregida desde la perspectiva de la historia del espíritu por Oskar Walzel.[52] Si Carl Schmitt repite ahora la interpretación errada, es porque, pese a su instinto para la problemática de la discontinuidad, no percibe el lenguaje propio del romanticismo temprano. Los fragmentos y aforismos de Friedrich Schlegel, sobre los cuales Benjamin sostiene toda su exégesis y exposición "mística" de la autonomía estética, son rechazados como "*more romantico*" frente a la pretensión de resultados sistemáticos.[53] La aspiración de tales fragmentos y aforismos habría sido, supone Schmitt, alcanzar filosóficamente "lo irracional", pero, en lugar de esto, solo habrían logrado "una apelación a la actividad idéntica de las almas simpatizantes".[54] Un sintoma que refleja el desconocimiento schmittiano tanto de la poética del romanticismo temprano como del concepto de ironía es su referencia positiva al planteo de Rudolf Haym.[55] De hecho, este, como todos los historiadores decimonónicos de la literatura, con excepción de Dilthey, no había podido entender el estilo innovador del romanticismo. Schmitt enfatiza[56] su justicia histórica frente al romanticismo, la cual solo habría radicado en haberlo inscripto en la historia de

[51] Ibid, p. 84.

[52] Ver la segunda parte, cap. 2 de este libro.

[53] Schmitt, Carl, *Politische Romantik, op. cit.* p. 99. [Traducción al español: *Romanticismo político, op. cit.*, p. 129].

[54] Ibid, p. 99. [Traducción al español: Ibid].

[55] Ibid, p. 98. [Traducción al español: Ibid, p. 128].

[56] Ibid, p. 31. [Traducción al español: Ibid, p. 63].

la ideas, como ya vimos. El elemento verdaderamente antimoderno que se halla presente en la condena de lo estético-romántico remite al ataque a la "productividad romántica" como una productividad de carácter "artificial". Así, cuando Schmitt subraya el desprecio por el "hacer" en asuntos políticos, el desprecio por "las constituciones artificiales calculadas por un individuo inventivo",[57] que habría sido propio de sus modelos filosóficos –esto es, de los pensadores contrarrevolucionarios Burke, Bonald y de Maistre–, piensa de manera simultánea en los románticos y en sus "construcciones subjetivistas del mundo".[58] Constantemente aparece una referencia de contenido que relativiza la construcción estética. Schmitt no quiere negar el "atractivo estético" de la productividad romántica.[59] A partir de esta formulación se puede deducir la estructura de su critica al romanticismo en lo que respecta a la condena del lenguaje de la fantasía: el lenguaje romántico es, para él, solo algo accidental que se coloca frente a una dudosa sustancia que carece de un concepto de lo general. Ciertamente, la adaptación moderna del romanticismo, desde Kierkegaard y Heine hasta André Breton, discurre a través de la representación de un "atractivo estético" en función del cual se reconstruye la categoria de lo "maravilloso" como un sustituto de un estado metafísico perdido. Contra esta idea, Schmitt debe entender lo estético como una usurpación y un falseamiento del orden metafísico. La "expansión de lo estético"[60] significa una privatización de todas las esferas de la vida espiritual. No obstante, se debería hacer retroceder, más bien, dicha privatización: "Todo lo relacionado con el espíritu, incluso también el arte, se transforma en su esencia, y hasta se lo falsea, cuando lo estético es absolutizado y puesto en el centro".[61] De hecho, "los asuntos religiosos, morales, politicos y científicos" aparecen "con ropajes fantásticos, en colores y tonos extraños".[62] Sucede, entonces, que "lo relígioso", "lo moral", "lo político", conceptos que fueron relativizados en el proceso subversivo de lo estético que tuvo lugar desde el romanticismo, solo pueden ser rectificados por medio de una desromantización de la conciencia. Al igual que la crítica de Hegel al romanticismo, el diagnóstico de Schmitt hace alusión al déficit de generalidad ideal. Pero mientras que Hegel reconoce lo "particular" como momento incuestionable

[57] Ibid, p. 119. [Traducción al español: Ibid, pp. 144s].

[58] Ibid. [Traducción al español: Ibid, p. 145].

[59] Ibid, p. 19. [Traducción al español: Ibid, p. 55].

[60] Ibid, p. 20. [Traducción al español: Ibid, p. 56].

[61] Ibid, p. 21. [Traducción al español: Ibid, p. 57].

[62] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

del desarrollo histórico del espíritu moderno y Max Weber exige una renuncia moderna a la metafísica, Schmitt rechaza el propio proceso moderno.

## 4. La mala interpretación de los fragmentos de *Athenäum*

Acerca de la identificación política: Schmitt pretende demostrar que la mentalidad estético-subjetivista del romanticismo disuelve todo sistema ontológico de ordenamiento. De esta demostración forma parte el hecho de que no acepte la equiparación habitual, que se había establecido en el siglo XIX, entre el romanticismo y la contrarrevolución. Esto sucede en diferentes niveles: por una parte, el publicista conservador Friedrich Gentz no es descripto como la figura paradigmática del romanticismo reaccionarío, como lo vio la critica de los jóvenes hegelianos, sino como un hombre del siglo XVIII, y su actitud politica no es considerada romántica.[63] En cambio, Schmitt enfatiza la identificación del romanticismo con la revolución, con el subjetivismo desatado por Rousseau, al cual se le suma también la tolerancia, los derechos del hombre y las libertades individuales.[64] Así lo vieron, como explica Schmitt, también Metternich y los escritores e historiadores franceses e italianos: Seillière,[65] Taine,[66] Donoso Cortés[67] y G. A. Borgese.[68] Schmitt no niega que el romanticismo, su expresión política, se haya vinculado en Alemania con la contrarrevolución pero no admite la existencia de una relación sustancial del romanticismo con las ideas conservadoras: "Un abordaje motivado por intereses solamente políticos nunca captará correctamente al romanticismo político. El romanticismo no es simplemente un movimiento político-revolucionario; tampoco es conservador o reaccionario".[69] Se trata de la desustancialización del mundo que es representada a partir del ejemplo del "ocasionalísmo subjetivista".[70] Frente a esto, la equiparación del romanticismo con la contrarrevolución, que realizaban los jóvenes hegelianos, le parece a Schmitt superficial. Incluso llega a mencionar la decisión revolucionaria de

[63] Ibid, pp. 31s. [Traducción al español: Ibid, p. 64].

[64] Ibid, p. 33. [Traducción al español: Ibid, p. 66].

[65] Ibid, p. 38. [Traducción al español: Ibid, p. 70].

[66] Ibid, p. 40. [Traducción al español: Ibid, p. 73].

[67] Ibid, p. 12. [Traducción al español: Ibid].

[68] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[69] Ibid, p. 14. [Traducción al español: Ibid, p. 51].

[70] Ibid, p. 24. [Traducción al español: Ibid, p. 59].

la convención republicana de 1792 de brindarles ayuda y fraternidad a todos aquellos pueblos que desearan la líbertad como un ejemplo paradigmático de la política romántica. Lo romántico radica para él en la falta de limites revolucionaria.[71] Contra tal mentalidad carente de límites, los importantes publícistas conservadores, Gentz y Stahl, que habían sido combatidos por los jóvenes hegelíanos como ejemplos románticos, no habrían sido románticos para Schmitt: es decir, ellos se habrian encontrado completamente orientados en función de lo existente –argumenta Schmitt– y su filosofía politica se habría basado en el reconocimiento del dios personal, mientras que el romántico habría colocado su propia "personalidad subjetiva"[72] en el lugar de la divinidad. Cuando los románticos ingresaron en la iglesia católíca solo lo hicieron porque no tenían que "decidir". En el concepto de "decisión" se halla la clave de la peculiar reinterpretación que hace Schmitt del hecho evidente de que el romanticismo al final se encontraba del lado de la política reaccionaria. En la medida en que intenta mostrar que el romanticismo no asume nunca la situación fundamental de un "lo uno o lo otro", en la que consiste la realidad política para Schmitt, puede afirmar que los románticos evadieron la lógica conservadora de la acción.

Al diagnóstico de Schmitt le falta un análisis propiamente histórico-semántico de los textos políticos más relevantes, sobre todo una exposición diferenciada de las relaciones de los tempranos conceptos poetológicos de Friedrich Schlegel con su publicística política posterior. Así como Schmitt, por medio de la fórmula integral del "o lo uno o lo otro" y de una categoria como la de "decisión", busca definiciones básicas y radicalizadas que no describan analiticamente una situación política, del mismo modo utiliza también la teoría antirrevolucionaría y antiindividualista del Estado que desarrollaron Burke, Bonald y de Maistre como definición fundamental del pensamiento conservador que permite excluir al romanticismo político: la actividad del principio particular, propio del romanticismo temprano, es excluida de esta teoria del Estado, sobre todo en la medida en que dicho principio aún se puede fundamentar de manera racionalísta. El romanticismo es responsabilizado del propio racionalísmo.[73] Schmitt le atribuye a la totalidad del romanticismo temprano la tradición del derecho natural, la cual justamente fue discutida de manera contradictoria en el marco del romanticismo,

[71] Ibid, p. 91. [Traducción al español: Ibid, p. 121].

[72] Ibid, pp. 95s. [Traducción al español: Ibid, p. 126].

[73] Ibid, p. 155. [Traducción al español: Ibid, p. 177].

sobre todo por Novalis contra Fichte.[74] Schmitt hace esto a pesar de que el debate acerca de la separación de la moralídad y de la legalidad en Fichte no solo fue sostenido por Novalis, sino también por Schlegel y Hegel.[75] Si en sus dos escritos tempranos de 1793 (*Reivindicación de la libertad de pensamiento* y *La Doctrina de la ciencia)* Fichte había fundamentado la moralidad del "yo autónomo", en su escrito *Fundamentos del derecho natural,* aparecido en 1796/97, asegura la legitimidad del derecho estatal que nada tiene que ver con "la ley de la moral".[76] A esto se opusieron los románticos tempranos Novalis y Friedrích Schlegel, en nombre de un concepto antimecanicista de Estado (Fragmento 36 de *Fe y amor*) que debía rechazar el carácter abstracto, experimentado como inhumano, del absolutismo ilustrado. En la presentación de Schmitt estas posiciones del romanticísmo temprano oscilan de una manera peculiarmente borrosa entre la afirmación de un conservadurísmo contrarrevolucionario y la de un estado de derecho natural de corte mecanicista, y lo hacen bajo un único rasgo distintivo: en ambos casos, los románticos habrían "favorecido la revolución".[77] El desarrollo posterior de la actitud política de los románticos se encuentra marcada, según Schmitt, por los siguientes datos: el giro que, a partir de la lectura de los escritos de Burke, dio Schlegel en torno a 1799 hacia posiciones conservadoras, el vuelco repentino de Adam Müller en 1810 tras el conocimiento de los escritos de Bonald. Pero estas referencias teóricas le resultan irrelevantes a Schmitt frente a la motivación sentimental que presupondrian estas revisiones políticas, una sentimentalidad que habría sido completamente extraña en el caso del teórico de la contrarrevolución, esto es, de Maistre. La crítica dice así: la mentalidad política del romanticismo se hallaba marcada por la dominante ideológica que reinaba en cada momento. Durante la revolución, fueron revolucionaríos, durante la Restauración, fueron restauradores hasta el punto de aceptar el Estado policial de Metternich, y después de 1830 volvieron a ser revolucionarios. Pero la causa de este cambio de actitud no se encuentra en un oportunismo político corriente, que ciertamente aún se oríenta haciendo cálculos en función de lo objetivo, sino en una actitud de base hacia el mundo que asume un carácter estético y para la cual todo devie-

[74] Cfr. Peter, Klaus, *Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel.* Wiesbaden, 1980, pp. 90s.

[75] Ibid.

[76] Fichte, Johann Gottlieb, *Grundlagen des Naturrechts nach Prinzipien der Wissenschaftslehre,* en *Werke,* ed. J. H. Fichte. 1845-46, reedición 1971 tomo 3, p. 54.

[77] Schmitt, Carl, *Politische Romantik, op. cit.,* p. 156. [Traducción al español: *Romanticismo político, op. cit.*, p. 178].

ne "*occasio*" de este sentimiento. Frente a esta desaparece sobre todo el sentido para el derecho: mientras que el crítico conservador de la revolución, Burke, nunca simpatizó con el aura estética de la revolución, sino que se concentró tan solo en las violaciones al derecho divino y humano que habían tenido lugar, los románticos políticos solo se fascinan por aspectos estéticos y carecen de todo interés para el "derecho". Y esta incapacidad de los románticos para evaluar de una manera normativa produjo una concepción estatal de corte "orgánico". El Estado "orgánico" no sería más que un punto de partida para el sentimiento. Pero este sentimiento es, según la sospecha de Schmitt, el medio con cuya ayuda el romántico evita la decisión, la alternativa de "o lo uno o lo otro", y se inclina por un "tercero" supremo imaginario[78], gracias al cual no llega nunca a actuar políticamente. Si Friedrich Schlegel o Adam Müller también acuerdan con el pensamiento estatal conservador en este o en aquel momento, esto no puede eliminar la diferencia fundamental que existe entre el romanticismo político y la teoría contrarrevolucionaria del Estado. Esta diferencia consiste en que, incluso en un escrito como *El sello de la época*, de Friedrich Schlegel, totalmente impregnado del aire de la Restauración, se remarca la diferencia romántica. Según Schmitt, si excluimos la superioridad de Bonald en cuanto al nivel teórico, que aquel destaca,[79] el romanticismo se caracteriza por el distanciamiento con respecto a la acción, al compromiso con la realidad. Pero, puesto que el concepto de realidad es reducido por Schmitt a un concepto de decisión política en condiciones de presión, la figura tempranorromántica de la reflexión acerca de lo "infinito" se presenta necesariamente como su oposición extrema. Se podria acordar con Schmitt en que, para Friedrich Schlegel, el hecho real de la Revolución Francesa ha devenido ocasión para una "combinación altamente romántica",[80] que, con un objetivo extrapolítico, vincula el hecho revolucionario con la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y con el *Wilhelm Meister* de Goethe.[81] Donde Schmitt expone la conciencia transpolítica del romanticismo temprano y su tránsito hacia una opción aparentemente conservadora, se le debe dar la razón. Pero el interés que lo guía allí, denunciar intelectual y moralmente a la subjetividad como causa de una acción tal que disuelve la realidad, debe ser contradicho. En este

[78] Ibid, pp. 162s. [Traducción al español: Ibid, p. 183].

[79] Ibid, p. 164.

[80] Ibid, p. 180. [Traducción al español: Ibid, p. 199].

[81] Cfr. Bohrer, Karl Heinz, "Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie", *op. cit.*, p. 63.

punto se debe poner completamente en duda la estrategia de Schmitt: su ataque contra el subjetivismo tiene ciertamente otra causa que la de Hegel y la de los jóvenes hegelianos. Esta causa es particularmente el miedo frente al principio de Arquímedes de la modernidad que ha sido descubierto por los románticos y que disuelve el orden de cosas establecido. Pero aquí el concepto central de Schmitt se vuelve obcecado. El hecho de que la subjetividad de Schlegel no remita a un "ocasionalismo" arbitrario es algo que demuestra justamente el fragmento de *Athenäum* acerca de las "tres tendencias más grandes de la época" que es introducido por Schmitt. Si Schmitt afirma que, junto a la Revolución Francesa, Fichte y Goethe, Schlegel también podría haber colocado el nombre de Burke,[82] si le exige que reúna conceptualmente bajo el signo de un romanticismo maravilloso la *contradictio in adjecto*, esto es, la revolución y la contrarrevolución, es porque malinterpreta, por resentimiento político, la esotérica del romanticismo temprano: Schlegel vinculó la revolución con Fichte y con Goethe porque estos tres elementos representaban, para él, de forma simbólica, el progreso de la época y de su sujeto triunfal. Schmitt carece de pruebas para su imputación, incluso si uno tiene en cuenta que el escrito de Burke ya en esta fase había comenzado a tener efecto sobre la generación de los románticos tempranos por medio de su mediador alemán Rehberg. La llamativa inseguridad de Schmitt acerca del estatuto intelectual de Schlegel en el año 1797 es comprobada también por el hecho de que, para volver plausible su afirmación, mencione la equiparación que efectivamente establece Adam Müller entre Burke y Goethe.[83] La posibilidad de poner a Goethe junto a Burke en lo que respecta a la revolución es una constatación insignificante, pero justificada, por medio de la cual Müller no había expresado nada verdaderamente original. La mención de Goethe en el fragmento de Schlegel, en cambio, sitúa a aquel en el contexto del análisis schlegeliano del *Wilhelm Meister*, esto es, en un contexto completamente diferente y especifico. Lo que Schmitt no advierte es que esta relación es de naturaleza poética e histórico-filosófica. Este déficit en el marco del análisis político de Schmitt aparece de antemano en la medida en que este establece sin reparos, e incluso en función de una situación táctica en el flujo de la argumentación, una analogía entre el economicista nacional Müller y el esteta Schlegel, sin haber con-

[82] Schmitt, Carl, *Politische Romantik, op. cit.*, p. 181. [Traducción al español: *Romanticismo político, op. cit.*, p. 199].

[83] Ibid, p. 199. [Traducción al español: Ibid, pp. 199s].

siderado en lo absoluto la diferencia principal de lenguaje que existe entre los dos.

En este momento Schmitt utiliza al romanticismo político como prefiguración histórico-espiritual del liberalismo contemporáneo, su enemigo del presente, porque este último aparece como la consecuencia última de un pensamiento subjetivista que se evade de la coacción de la "realidad". Esta función de vehículo que le atribuye al romanticismo explica el motivo por el que Schmitt, en lugar de analizar el lenguaje alejado de la realidad del romanticismo en función de su simbolismo, cae en una desfiguración parcialmente vulgar: "De este modo, también es lo mismo si Novalis realiza una poesía a la Virgen María o Müller, un capítulo sobre el Estado".[84] Incluso cuando con esta frase es caricaturízada la "poetización de la ciencia financiera" de Adam Müller, no puede ser pasado por alto el lugar central que ocupa en Schmitt la puesta en ridículo del procedimiento poético en sí, que caracteriza el curso de la modernidad. La burla que tiende a banalizar textos significativos desde un punto de vista poetológico y literario por medio de un criterio sistemático que se les impone es el método de todo este tratado: "El ensayo es en su contenido, en su actitud y en su cadencia, una leyenda, no es una realización conceptual pero sí una hermosa fantasía poética".[85] Este juicio sobre "El Cristianismo o Europa", de Novalis, desafiante en tanto es considerado un manifiesto del pensamiento conservador, apenas puede ocultar el desprecio schmittiano por lo "poético", por la "fantasía". Esto parece inconsecuente en un pensador cuyo propio estilo brilla en virtud de rasgos específicamente estéticos, ya sea en tesis exageradas, en perspectivas sorprendentes, o en el descubrimiento del espíritu subversivo del propio romanticismo que Schmitt ve en el presente. ¿A qué se debe este desdén frente a la fantasía?

Si Schmitt no tuvo ninguna relación con la estética del romanticismo, lo hizo en principio porque solo vio en esta la expresión de un déficit de moral práctica y porque advirtió sus posibles consecuencias para la acción práctica. Constituye una interesante referencia a sus expectativas en lo que respecta al actuar práctico y a su comprensión del hecho político el que haya calificado el asesinato de Kotzebue en manos del estudiante Karl Ludwig Sand (el 20 de marzo de 1819) como "capacidad no romántica de inervación psíquica y [como] energía para decidir", como un "hecho en el sentido usual", no en el "elevado".[86] No obstante, si en el caso de Sand finalmente no

[84] Ibid, p. 174. [Traducción al español: Ibid, p. 193].

[85] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[86] Ibid, p. 206. [Traducción al español: Ibid, p. 222].

fuera reconocible la "construcción romántica"; si Schmitt realmente no debió haber dudado acerca de la posibilidad de que Kotzebue hubiese sido un verdadero enemigo político, entonces debería haber identificado y festejado la acción de Sand como un ejemplo de aquellos atentados que contribuyeron a desestabilizar la temprana república de Weimar. Sin embargo, esta es solo la causa inmediata de una comprensión "realista" de la política. Detrás de la negativa de Schmitt a toda posible identificación del romanticismo en términos de contenido, la cual se presenta como una inversión de la propia indeterminación que él le imputa al romanticismo –y esto aún en mayor medida en tanto que, a los fines de legitimar su tesis, Schmitt mezcla arbitrariamente tanto el discurso politico con textos poéticos, como los diferentes períodos de surgimiento del romanticismo temprano y tardío–, se pueden reconocer dos motivos. En primer lugar, la desautorización intelectual del simbolismo autorreferencial que se le atribuye a la poesía romántica y que secularizaría el vínculo trascendente: "Aquí subyace una razón de la inclinación romántica hacia el catolicismo, hasta ahora siempre pasada por alto: en la Iglesia Católica y su teología estaban interpretados, en un milenio de trabajo espiritual, todos los problemas humanos de la forma más alta que ellos pudieran tener, esto es, teológica. Este era un poderoso arsenal de conceptos disponibles y de fórmulas profundas. Sin adentrase en el penoso e ingrato trabajo de la investigación dogmática, así como antes utilizaban términos de la filosofía de la naturaleza, se sirven ahora de palabras como "gracia", "pecado original" y "revelación" como de recipientes preciosos en los cuales la vivencia romántica se derrama".[87] Para Schmitt no hay una vivencia romántica legítima, sino que esta solo puede ser acreditada por medio de la teología. Reconoce con precisión en el texto romántico esotérico el proceso moderno de disolución de la autoridad teológica y, por ende, considera a aquel como una instancia espiritualmente ilegítima. La consecuencia lógica de este argumento es que Novalis, Brentano y al final también Baudelaire solo podrían haber utilizado conceptos teológicos si se hubiesen consagrado a una concepción cristiana de la poesía. Un extrañamiento simbólico y esotérico no estaría permitido. Por ende, Schmitt no solo aboga indirectamente por una poesía dotada del contenido de una cosmovisión, sino también por una de carácter epigonal que no participe del proceso de secularización que ha tenido lugar. Él no se expide de manera directa acerca de la poetología del romanticismo temprano, como tampoco lo hizo Hegel. De sus manifestaciones se puede inferir que

[87] Ibid, p. 182. [Traducción al español: Ibid, pp. 200s].

el carácter de aquella permaneció tan desconocido para él como para la historia decimonónica de la literatura que desarrolló la crítica al romanticismo. Si fue precisamente Walter Benjamin quien redescubrió de forma simultánea esta poética, entonces tenemos un indicio lo suficientemente convincente para suponer que el vínculo entre ambos pensadores no puede haber sido sustancial. Así, la intelectualidad arrogante de Schmitt frente a una conciencia romántica que aparentemente carecía de concepto se revela como un dogmatismo espiritualista: el romanticismo es el enemigo porque ataca los fundamentos de las autoridades heredadas por medio de un discurso estético, y porque esta subversión le ha sido comunicada al presente moderno.

En segundo lugar, la desautorización politica de la "pasividad" romántica como "conversación" eterna: aquello que deberia aplicársele a todo el romanticismo político es expuesto de manera ejemplar a partir de Adam Müller. La improcedencia de este empleo generalizador se deduce del desinterés de Schmitt por el propio discurso poético. El desenmascaramiento de Müller, el teórico del Estado, como retóríco "poético" sin categorías políticas convincentes es una continuación indirecta de la polémica contra el discurso estético en general. El motivo político que orienta a Schmitt es demostrar que la concepción del diálogo como estructura fundamental del discurso no conduce a una oposición real, al "o lo uno o lo otro" exigido, sino a una cadena infinita de mediaciones, es decir, a la situación del consenso "liberal" contemporáneo. "Aquí se muestra la romantización de la 'discusión' y el 'equilibrio' liberales, así como el origen liberal de este romanticismo".[88]

No se puede negar que la caracterización negativa que hace Schmitt de Adam Müller como teórico frente a Schelling y a Hegel[89] procede de una manera perspicaz. Sin embargo, sí se puede negar que los déficits de conceptualidad que tiene Müller se deban a la forma romántica en que piensa la antítesis. Esta crítica ya se sigue del hecho de que el propio Schmitt enfatice la diferencia de Müller con respecto a las categorias de Schelling,[90] quien deberia ser considerado en mayor medida que Adam Müller el filósofo representativo del romanticismo, aun cuando la obra de este último se hubiese encontrado, en los años veinte, en el centro de los intereses

[88] Ibid, p. 192. [Traducción al español: Ibid, p. 210].

[89] Ibid, p. 193. [Traducción al español: Ibid, p. 211].

[90] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

científicos.[91] O bien existe el síndrome mencionado por Schmitt y este se puede observar en todos los casos, o bien, como resaltaremos al final, el análisis político de Schmitt solo hace referencia a Adam Müller y parcialmente al Schlegel tardío. Pero entonces el concepto de "romanticismo político" se presenta como una modificación morfológica de las diferentes posiciones efectivamente existentes acerca del Estado y la sociedad que aparecieron entre 1795 y 1820, en cuya distancia a la exactitud conceptual e incremento de expresividad subjetiva se manifiesta una tendencia crítica de la cultura que Karl Mannheim, teniendo en vista la polémica de Carl Schmitt, describe de la siguiente forma: "No son ni soñadores abstractos ni hombres prácticos de mente angosta. Están característicamente interesados en explorar todas las signaturas específicas de su tiempo; son filósofos natos de la historia. Este es, en realidad, el lado positivo de su actividad, porque tiene que haber, y debe haber siempre, hombres suficientemente libres de las ligaduras corrientes para echarse a la espalda otros cuidados que los de la rutina común de la vida; y cuanto más enmarañado se hace el proceso social, mayor es la necesidad de tales hombres, que están en situación de arrojar luz sobre su curso. Al principio, o por lo menos en una coyuntura importante de aquel desarrollo, en el que la historia se crea, por así decirlo, un órgano de auto-observación, surgen las especulaciones de la Ilustración sobre la filosofía de la historia. El pensamiento romántico desempeña la misma función, aunque las normas de valor que aplica son diametralmente opuestas a las de la Ilustración".[92]

Mannheim reconoce, por ende, en la sensibilidad para el momento de la época aquella constante común a la Ilustración y al romanticismo que Schmitt pasa por alto cuando le reprocha al pensamiento político del romanticismo su ligereza "ocasionalista". También Mannheim descubre de manera negativa como rasgo propio del romanticismo la capacidad para "encontrar argumentos en favor de cualquier causa política a cuyo servicio estén".[93] No obstante, en la falta de vínculos reconoce la "fina sensibilidad" para el argumento desconocido.[94] Mannheim también admite que a los románticos les falta un saber específico ("ellos no saben por sí mismos nada"). No obstante, presenta la "sensibilidad" como un "estilo

[91] Cfr. Baxa, J., *Einführung in die romantische Staatswissenschaft*. Jena, 1925, pp. 176s. Tomo 2: pp. 586s.

[92] Mannheim, Karl, "Das konservative Denken", *op. cit.*, pp. 115s. [Traducción al español: *Ensayos sobre sociología y psicología social*, *op. cit.*, pp. 141s].

[93] Ibid, p. 117. [Traducción al español: Ibid, p. 142].

[94] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

de pensamiento" nuevo que ha devenido históricamente necesario y lo acepta como tal allí donde Schmitt imputa meros estados de ánimo privados. Mannheim también deduce de la herencia ilustrada el ingenio romántico, el método romántico que, desde Hegel, es considerado como el pecado original del pensamiento objetivo. Esta deducción ilustra en qué medida la interpretación morfológica de Schmitt procede de una manera arbitraria: "En los románticos ese ingenio se convirtió en una forma específica de sensibilidad: la facultad de descubrir matices finos de cualidad, maestría suprema en el arte de la simpatía y la estimación emocionales. Así, de la corriente intelectual de la espiritualidad literaria y el romanticismo surge un componente que podemos llamar pensamiento cualitativo".[95] Mannheim considera esta nueva capacidad de forma conjunta con la "carencia de raíces firmes en la estructura social"[96] como la nueva condición moderna de los intelectuales: "Que los románticos fuesen excluidos de la comprensión de los objetivos últimos, que su pensamiento estuviera lleno de dirección, pero sin punto de partida, que defendieran causas que tenían su base social en otra parte, en estratos de mayor vitalidad social. Su destino es típico del destino de la *intelligentsia* en el mundo moderno, cuya huella puede seguirse fácilmente desde el siglo XVIII. El destino del mundo de pensamiento está a cargo de un estrato socialmente desarraigado, o apenas arraigado, cuyas afinidades y situación de clase en la sociedad no pueden ser definidas con precisión; estrato que no encuentra los objetivos que persigue dentro de sí mismo".[97]

## 5. Carl Schmitt y la modernidad surrealista

La confrontación del análisis de Mannheim de la actitud romántica con las identificaciones de Schmitt muestra claramente hasta qué punto este último se sirve de la tradición, de lo positivo contra el romanticismo: a diferencia de la explicación del romanticismo en términos sociológicos que hace Mannheim y según la cual este movimiento se presenta como el comienzo de la modernidad, Schmitt quiere superar la modernidad de una forma fundamentalista. La posibilidad de reprocharle a Schmitt la crítica al esteticismo de la modernidad romántica no solo depende de su falta de competencia estética. En este punto, él coincide parcialmente con Mannheim y con la sociología liberal y de izquierda hasta el día de hoy. La desconfian-

[95] Ibid, p. 118. [Traducción al español: Ibid, p. 143].

[96] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

[97] Ibid. [Traducción al español: Ibid].

za de la sociología de los años veinte, como último lugarteniente de una racionalidad orientada en términos inmanentes al mundo, frente a las pretensiones radicalizadas de una modernidad enfáticamente estética fue formulada de manera definitiva por Max Weber en la misma época de la polémica de Schmitt. "Toda ética religiosa racional tiene que volverse contra esa redención irracional mundana, como el imperio de lo que ve como disfrute irresponsable y egoísmo secreto. De hecho, el rechazo de la responsabilidad de un juicio ético, algo que suele ser propio de épocas intelectualistas, a consecuencia en parte de la necesidad subjetivista, en parte del miedo a la apariencia de apocamiento tradicionalista y estrecho de miras, tiende a transformar los juicios de valor concebidos éticamente en juicios de gusto ("de mal gusto" en lugar de "reprobable"), cuyo carácter inapelable excluye la discusión".[98] Lo que diferencia a Schmitt del diagnóstico de Weber es la reconstrucción enmascarada de una fundamentación premoderna de la norma ética como arma contra la conciencia estético-romántica. Mannheim ha mostrado en qué medida el principio del "romantizar", como es fundamentado en la famosa definición de Novalis, en términos de dotar a lo "vulgar" de una "apariencia misteriosa", no crea o no descubre un estado de cosas nuevo, sino que "hace ascender" lo existente "a un nivel más elevado de causa y de sentido".[99] Esto es desarrollado a partir del ejemplo de la teoria del Estado de Adam Müller, que no nos interesa aquí. En nuestro contexto es más importante, en cambio, el pensamiento de Mannheim acerca de una nueva dotación de sentido a lo conocido por medio del principio de la romantización: el hecho de que, contra la explicación positivista de la interdependencia de efectos, para Mannheim, este principio no solo penetraría "niveles profundos", que la ilustración no alcanza, sino que se caracterizaría plenamente por dicha penetración de las profundidades.[100] Este es uno de los aspectos de la "romantización de lo conocido" que pone claramente en evidencia la crítica que algunas tendencias, como el psicoanálisis y la fenomenología, realizan al positivismo. El otro aspecto, que Schmitt no trata y contra el que, si hubiese sido consciente de él, hubiera polemizado, es la re-romantización de lo conocido en la vanguardia literaria del surrealismo. Como vimos al comienzo de esta investigación, el surrealismo temprano buscó lo maravilloso romántico en la nueva mitología de la metrópolis de

[98] Weber, Max, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen 1978, tomo I, p. 555. [Traducción al español: *Sociología de la religión*, trad. Enrique Gavilán. Akal. Madrid, 2012, p. 427].

[99] Mannheim, Karl, "Das konservative Denken", *op. cit.*, p. 119. [Traducción al español: *Ensayos sobre sociología y psicología social*, *op. cit.*, p. 144].

[100] Ibid, p. 119.

París.[101] No obstante, esto supone justamente aquella dinamización de lo ya conocido que Mannheim, a diferencia de Schmitt, comprende a partir de la "técnica" romántica. Si los príncipios metafísicos, por una parte, ya no se encuentran disponibles, y el mundo moderno de vida, por otra parte, no puede garantizar la "felicidad" prometida por la Ilustración, el arte moderno debe ocupar el espacio vacío en la medida en que romantiza, y no en tanto que "representa", como pretende Schmitt. El arte moderno ya no quiere recuperar una metafísica perdida, sino reemplazarla. Hugo Ball formuló el precepto de la época, al cual también Schmitt adhirió, de recuperar la "creencia perdida"[102] desde la negación de la metafísica, desde el aislamiento del "interior" con respecto al "exterior" que planteó Descartes.

El acuerdo de Hugo Ball con la restitución schmittiana de la ideología "representativa" contra el estado industrial "capitalista" y "socialista"[103] se origina en las similitudes con el surrealismo, que presenta el anhelo de una esperanza que trascienda la banalidad. Sin embargo, la diferencia es esencial: en el lugar del método estético de la romantización, Schmitt coloca la afirmación de una absoluta "irracionalídad verdadera"[104], que los románticos y sus descendientes contemporáneos justamente no buscaron. Para estos se trataba, en última instancia, de la producción de "estados" que fueran ciertamente producto de la conciencia. El sujeto, y no objetivaciones parametafisicas, fue la fuente de la inspiración romántica, más allá de lo que hayan hecho con eso los ideólogos posteriores.

Pero, de esta forma, se responde también la pregunta acerca de si el ajuste de cuentas de Schmitt con el esteticismo romántico representa en sí una repetición de la propia subjetividad estética. Esto ha sido sugerído con buenos argumentos.[105] Schmitt introduciría una estetización del pensamiento político y estaría fascinado por una "estética de la violencia",[106] a pesar de que su lenguaje y su lógica se encontrarían orientados contra la estética de la moder-

[101] Ver la primera parte, cap. 2 de este libro.

[102] Ball, Hugo, "Carl Schmitts politische Theologie", *op. cit.*, p. 265.

[103] Ibid, p. 286.

[104] Ibid, p. 272.

[105] Con respecto a esto último cfr. Habermas, Jürgen, "Die Schrecken der Autonomie. Carl Schmitt auf Englisch", en *Eine Art Schadensabwicklung. Kleine politische Schriften VI.* Frankfurt 1987 p. 111. También las investigaciones politológicas de Alemania occidental le han atribuido a Schmitt una mentalidad cuasi romántica. Para una crítica de este punto, cfr. Bendersky, Joseph W., "Carl Schmitt and the conservative Revolution", en *Telos. A Quarterly of Critical Thought 72,* 1987.

[106] Habermas, Jürgen, *op. cit.*, p. 111.

nidad literaria, especialmente del surrealismo.[107] Ciertamente se evidencia en la *Teología política* de Schmitt y, en última instancia, en su concepto de "estado de excepción" una equivalencia con la "maravilla" surrealista,[108] pero resulta imposible ignorar la fundamentación ontológica de la pretensión antimoderna de Schmitt. Una comparación de las categorías schmittianas que utiliza Bataille en la *Estructura psicológica del fascismo* y en *La soberanía,* las cuales superficiaimente parecen demostrar su cercanía a Schmitt, muestra, sin embargo, la identidad romántica de Bataille. Esta última es combatida justamente por Schmitt y su famosa definición de la soberanía, la cual sostiene: "Soberano es quien decide sobre el estado de excepción".[109] La frase aparentemente análoga de Bataille afirma lo siguiente: "Solo aquel cuya elección en el ínstante depende tan solo de su discreción es soberano".[110] Mientras que Schmitt fija el acto soberano a una decisión politica que afecta a la comunidad política, Bataille enfatiza como dimensión de la soberanía justamente la esfera del arte, alejada de la política y heterogénea, acordando en este punto con los intentos contemporáneos del surrealismo. Un detalle semántico-simbólico, que reclama un lugar central en la historía de la modernidad, pone en evidencia de manera decisiva la distancia que existe entre la posición estético-antropológica de Bataille y el fundamentalismo político-ontológico de Schmitt: Bataille explica el "momento soberano"[111] con categorías espirituales de una experiencia o representación que, en última instancia, es estética: el momento, el "momento vertiginoso"[112] que no es representable conceptuaimente por ninguna otra característica más que por la categoría de lo repentino [*Plötzlichkeit*].[113] La "violencia repentina del momento"[114] –aun cuando este último es pensado por Bataille como frontera fundamental con lo preconsciente– es naturalmente el modo estético que buscó el romanticismo moderno desde el surrealísmo y contra el cual polemizó Carl Schmitt. Un "momento"

[107] Cfr. la posición de Habermas, que reconoce en la "destrucción violenta de lo normativo" de Schmitt un "halo de significado surrealista", *op. cit.,* p. 112.

[108] Cfr. Bohrer, Karl Heinz, *Die Ästhetik des Schreckens.* Múnich, 1978, p. 342.

[109] Schmitt, Carl, *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität.* Múnich y Leipzig, 1922, p. 9. [Traducción al español: *Teología política*, trad. de Javier Conde y Jorge Navarro Pérez. Trotta. Madrid, 2009, p. 13].

[110] Bataille, Georg, *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität,* ed. E. Lenk. Múnich, 1978, p. 47.

[111] Ibid, p. 57.

[112] Ibid.

[113] Ibid, p. 58.

[114] Ibid.

semejante solo se puede proteger como fantasmagoría "estética" frente a la crítica que sostiene que se trataría de una regresión oscurantista. Aun cuando Bataille haya pensado la utopía de un estado que trascendía al "sujeto", si se la analiza en el contexto de las figuras que asume lo "repentino" en el renacimiento moderno del romanticismo que tuvo lugar desde Nietzsche, no se puede pasar por alto la estructura estética de esta representación.[115] La posibilidad de comparar a Bataille con Carl Schmitt se ve interrumpida por la categoría de lo "repentino".[116]

De esta forma no se abre la posibilidad de sumar a Carl Schmitt al romanticismo en contra de sus propias manifestaciones explícitas: ni en función de la referencia directa a las categorías románticas de la reflexividad y del romantizar, ni por medio de la referencia indirecta a los conceptos fenomenológicamente modernos de "maravilla" y de "momento". En la medida en que la modernidad estética renovó al romanticismo, este se presenta como el paradigma que Carl Schmitt intenta negar consecuentemente. Como paradigma, dichas formas solo fueron reconocidas en la Alemania de la época por Walter Benjamin. La crítica de Carl Schmitt al romanticismo, la diferencia de su terminología fundamentalista tanto con respecto a Bataille como con respecto a la esotérica de Walter Benjamin, supuso el punto culminante de la tradición de su ocultamiento: la modernidad del romanticismo se puede inferir directamente de los métodos que procuran reprimirlo.

[115] A partir de esta relevancia "estética", y ya no teórica, se explica la distancia de la sociología científica contemporánea frente a Bataille. De esta distancia se queja Rita Bischof de manera unilateralmente parcial, en tanto pasa por alto de forma evidente la estructura estética del pensamiento de Bataille. Bischof, Rita, *Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne*. Múnich, 1984, pp. 16s.

[116] Acerca de la diferencia sustancial que hay entre Bataille y Schmitt cfr. Bischof, Rita, "Über den Gesichtspunkt, von dem aus gedacht wird", en George Bataille, *Die psychologische Struktur des Faschismus, op. cit.*, p. 119. Sobre la diferencia de los dos conceptos de soberanía como comportamiento que trasciende o no el orden existente, cfr. Bischof, Rita, *Souveränität und Subversion, op. cit.*, pp. 220s.